anxa
92-B
26650

Impressionismus und Expressionismus

Grundbegriffe der allgemeinen Kunstwissenschaft

Von

Dr. phil. Alfred Werner,
Dozenten an der Lessing-Hochschule, Berlin

Leipzig Frankfurt a. M.
Kesselringsche Hofbuchhandlung (E. v. Mayer)
Verlag
1917

Druck der Königl. Universitätsdruckerei H. Stürtz A. G., Würzburg.

Herrn Professor Dr. Max Dessoir in Verehrung
überreicht
v. V.

Ethel Scharo

zu eigen

Inhaltsverzeichnis.

Seite

A. **Vom Kunstwerk.**

I. Das Wesen des Kunstwerks: Kunstleib und Kunstseele . . . . . 7—20

II. Die beiden Richtungen:

1. Das impressionistische Werk . . . . . 20—29

Ausgangspunkt 20

Der Kunstleib:

a) Licht und Farbe . . . . . 22—24

b) Stoffliche Oberfläche . . . . . 24—25

c) Gestalt 25

d) Bewegung . . . . . 25—26

Die Kunstseele:

Wahlloser Realismus. Gewählter Realismus. Naturalismus 27—29

2. Das expressionistische Werk . . . . . 30—33

Augangspunkt . . . . . 30—31

Der Kunstleib:

a) Licht und Farbe 32

b) Stoffliche Oberfläche 32

c) Gestalt 32

d) Bewegung 32

Die Kunstseele:

Der ästhetische Solipsismus 33

3. Die Vereinigung im klassischen Kunstwerk . . . . . 33—35

B. **Vom Kunstbetrachter.**

I. Die ästhetische Einstellung . . . . . 35—44

II. Die beiden Richtungen:

1. Die impressionistische Einstellung; ihr Vorteil und Nachteil . . 40—41

2. Die expressionistische Einstellung; ihr Vorteil und Nachteil . . 41—44

3. Die Vereinigung im klassischen Kunstwerk 44

Seite

C. **Vom Kunstwert.**

I. Vom Werte:

1. Wert als Beziehung, als Wirkliches und Mögliches . . . . . 45—48
2. Vom Wesen des Wertes:
   a) Wert als Mittel zum Zweck . . . . . 48—49
   b) Wert als Mittel zum Genuß . . . . . 49—50

II. Vom Wesen des Kunstwertes:

1. Der Kunstwert als „Selbstzweck" und als „Genußmittel". Die Erfüllung der künstlerischen Gesetze . . . . . 50—53
2. Der Kunstwert als gesellschaftlicher, nationaler (patriotischer, volkstümlicher), ethischer und religiöser Wert . . . . . 53—56

Zusammenfassung . . . . . 56—58

Namenverzeichnis 59

A. Vom Kunstwerk.

I. Das Wesen des Kunstwerks: Kunstleib und Kunstseele.

Die Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft liegt darin, die gemeinsamen Züge aller Kunstwerke aufzuweisen. Es handelt sich hier um Bestimmtheiten, um Grundbegriffe, die nicht fehlen dürfen, sofern man es überhaupt mit den besonderen Gebilden im Gegebenen zu tun hat, die Kunstwerke heißen. Es sind die überzeitlichen, im Wandel der zeitlich bestimmten Geschmacksrichtungen unangetasteten und unantastbaren Elemente, die wir in jedem Kunstwerk verwirklicht finden. Sehen wir demnach von allen Besonderheiten ab, die Kunstwerke nach dem jeweiligen Zeitgeschmack, nach der besonderen Richtung, in die sie hineingehören, besitzen, so bleibt eine Abstraktion, richtiger ein Abstraktum zurück, das sich allein in der Wirklichkeit niemals findet. Und doch haben wir es hier mit dem Kern eines Gebildes zu tun, der einmal, losgelöst von allen ihn umhüllenden Schalen, allein betrachtet werden soll. Dieser Kern ist das Kunstwerk überhaupt, gleichsam „der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht".

Das Kunstwerk ist die aus Kunstleib und Kunstseele bestehende Einheit. Wo immer Kunstwerke existieren, es mögen Schöpfungen

der optischen oder akustischen Künste sein, stets bestehen die Einheiten aus Form und Inhalt oder, richtiger gesagt, aus Kunstleib und Kunstseele.

Die vom Menschen her gewonnene Erkenntnis wird bewußt oder unbewußt auch auf das Kunstwerk übertragen. Wie wir beim Menschen neben den körperlichen auch seelische Bestimmtheiten feststellen, so besteht auch das Kunstwerk aus dinglichen und aus geistigen Eigenschaften. Der Mensch ist eine Einheit aus zwei ganz verschiedenartigen Wesenheiten, die wir Leib und Seele nennen. Der Leib ist genau so ein Ding, wie alles andere körperlich Gegebene; die Seele ist ein Bewußtsein, das genau so von Grund aus verschieden ist vom Leibe wie alles Körperliche vom Geistigen, Der Leib weist wie jedes Ding drei unverlierbare Bestimmtheiten auf: Größe, Gestalt und Ort. Der Ort ist das die Einheit des Dinges stiftende Element. Die Seele des Menschen, diese Wirkungseinheit aus Leib und Seele, weist wie jedes Bewußtsein stets gegenständliche, zuständliche, denkende und endlich Subjektbestimmtheit auf. Leib und Seele sind grundverschiedene Einzelwesen. Auch ist die Einheit aus Leib und Seele nicht etwa so zu verstehen, als ob im Orte — wie man vorwissenschaftlich bisweilen annimmt — die eine gemeinsame Bestimmtheit von Leib und Seele zu suchen und zu finden sei. Stets weist der Leib des Menschen wie alles Dingliche einen Ort auf; hingegen ist die Seele des Menschen wie alles Bewußtseiende stets ortlos. „Was jemals an einem Orte gegeben ist, kann niemals ohne einen Ort gegeben, also niemals ortlos Gegebenes sein, und was jemals ortlos Gegebenes ist, kann niemals an einem Orte gegeben sein. Jeder Versuch, Dingliches ortlos zu haben, mißrät daher ebenso kläglich, wie der andere, Seelisches an einem Orte zu haben[1])." Die Wirkungseinheit aus Leib und Seele ist kein Einzel-

[1]) J. Rehmke, Philosophie als Grundwissenschaft. Leipzig und Frankfurt 1910, S. 231 ff.

wesen. Die Zusammengehörigkeit von Leib und Seele darf darum nicht in eine Zusammengehörigkeit der Seele zu ihrem Leibe umgedichtet werden. Es findet sich in der Tat keine einzige Bestimmtheit, die Leib und Seele gemeinsam wäre und in der Wirkungseinheit Mensch ein aus zwei Einheiten zusammengesetztes Einzelwesen erblicken ließe[1]). Auch Kunstleib und Kunstseele, die beiden das Kunstwerk bildenden Einheiten, sind stets zusammengegeben und unter sich zu einer dritten Einheit verbunden. Auf Grund dieser von jedermann in der Erfahrung nachprüfbaren Analogie spreche ich von der „Vermenschlichung" des Kunstwerks und der Kunstbetrachtung. Es soll damit nicht gesagt werden, daß im Reich des Ästhetischen, das übrigens nach der von Dessoir gegebenen Abgrenzung neben dem Kunstgebiet auch das Reich der Natur und Kultur umschließt, eine subjektive, menschlich färbende Betrachtungsweise herrsche. In diesem Sinne ist die subjektive Einstellung (subjektiv sowohl im Sinne des allen Menschen als Seelen eigenen Bewußtseinswesens als im Sinne der jeweiligen Verschiedenheit der Seelen, die aus der verschiedenen Beschaffenheit der Leiber erklärlich ist) nicht menschlicher als bei jedem anderen seelischen Vorgang. Diese psychologische Frage, die nach dem Kunstbetrachter, nicht nach dem Kunstwerk fragt, soll später beantwortet werden. Die „Vermenschlichung" des Kunstwerks soll zunächst nur auf die drei Einheiten: Kunstleib, Kunstseele, Kunstwerk aufmerksam machen analog den drei menschlichen Einheiten: Leib, Seele, Mensch. Ein grundlegender Unterschied jedoch, der, wie wir sehen werden, bei der ästhetischen Betrachtung von hoher Wichtigkeit ist, ein grundlegender Unterschied besteht zwischen den beiden miteinander verglichenen Einheiten Mensch und Kunstwerk. Leib und Seele, diese beiden völlig ungleichartigen Einzelwesen, stehen miteinander im

[1]) Vgl. hierzu Rehmke, a. a. O., Der Mensch eine Wirkenseinheit, aber kein Einzelwesen. S. 422—430.

Wirkungszusammenhang, sie bilden eine Wirkungseinheit; Kunstleib und Kunstseele bestehen wohl zusammen, aber sie wirken nicht aufeinander. Man kann in diesem Falle von bloßer Gegebenheit, jedoch keinesfalls von Wirklichkeit sprechen. Vielleicht entgegnet man: Wir finden doch sehr häufig im Leben Menschen, deren Aussehen zu ästhetischer Betrachtung anregt: Die Fischer mit ihren wetterfesten, trotzigen Gesichtern, die fast täglich hinausfahren, um den Kampf mit dem Meere zu bestehen; die Mutter, deren vergrämtes Antlitz von vielen Entbehrungen und doch von unendlicher Liebe spricht. Aber die Häufungen der Beispiele für lebende, also wirkliche ästhetische Gegenstände beweisen hier garnichts. Das einzige Gegenbeispiel, das hier willkürlich genannt sein mag, ist Zeuge dafür, daß es im Ästhetischen auf die Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit der jeweiligen Schöpfung gar nicht ankommt: Dürers Melancholie: Die Augen weit geöffnet, wie gebannt von einem entsetzlichen, unsagbaren Erlebnis, so sitzt die Frau da und starrt hinaus auf den Horizont des Meeres. Wir haben es hier zweifellos mit einer Einheit aus Kunstleib und Kunstseele zu tun. Daß sich die Kunstgelehrten in beiden Fragen, hinsichtlich des Kunstleibes (Bedeutung der Flügel der Gestalt, des Zirkels usf.) und der Kunstseele (Deutung des seelischen Ausdrucks) nicht einig sind, tut nichts zur Sache. Daß der seelische Gehalt hier nicht wirklich ist, während er bei den anderen, vorher genannten Beispielen wirklich war, das spricht für die Unnötigkeit der Realität oder Irrealität bei ästhetischen Gegenständen. Daß dabei seelischer Gehalt geboten ist, daran dürfte niemand zweifeln. „Sein" oder „gegebensein" heißt eben nicht immer „wirklichsein". Ich kann die Bestimmtheiten eines Bewußtseins aufweisen, ohne es mit einem wirklichen Bewußtsein zu tun zu haben. Es ist nun noch ein anderer Einwand erhoben worden gegen die Richtigkeit der Behauptung vom Kunstwerk als einer bloßen, von Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit unabhängigen

Gegebenheit. Es ist einmal die Kunstrichtung, die das Wesen der Kunst in möglichst getreuer Wiedergabe der Wirklichkeit erblickt wie der Realismus und seine Spielart, der Naturalismus, der dasselbe Bestreben unter Bevorzugung des Häßlichen und Abstoßenden verfolgt. Wahrlich, scheinbar ein schwerer Einwand gegen unsere Behauptung des bloßen Gegebenseins des ästhetischen Gegenstandes! Die realistische Kunst hat überdies in der natürlichen Einstellung des laienhaften Betrachters einen mächtigen Beschützer gefunden. Ja, auf einzelnen Gebieten, zum Beispiel in der Bildnisdarstellung scheint der Vergleich mit der dargestellten lebenden, also wirklichen Person durchaus geboten zu sein. Besonders dem ungeschulten Betrachter drängen sich wieder und wieder die Vergleiche mit der realen Umwelt auf. Es gibt sogar Ästhetiker, die den Wirklichkeitsgedanken in den Mittelpunkt ihrer Theorie gerückt haben und wissenschaftlich zu begründen suchen, was der Laie, der sich unbewußt richtig eingestellt habe, wie etwas Selbstverständliches genieße. „Kunst ist die getreue Wiedergabe der Wirklichkeit", das ist der Grundsatz einer Kunstlehre, die über jede idealistisch gerichtete Kunst, es handle sich um Romantik oder den neuzeitlichen Expressionismus, von vornherein den Stab bricht. In neuester Zeit hat der Realismus in Konrad Lange[1]) seinen beredtesten und in weiten Kreisen einflußreichen Theoretiker gefunden. Daß der ästhetische Genuß nach Lange im Hin- und Herpendeln der Seele zwischen Vorstellungen der Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit besteht, diese Hypothese ist von mir bereits an anderer Stelle widerlegt worden[2]). Auch soll hier die psychologische Seite des Problems, welche vor allem nach Genuß und Bewertung des Kunstwerks fragt, nicht berührt werden. Wesentlich für unsere besondere Frage ist hier nur die starke Be-

[1]) Konrad Lange, Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des ästhetischen Genusses. Tübingen 1896. Das Wesen der Kunst. 2 Bde. (2. Aufl. 1904.)

[2]) Alfred Werner, Zur Begründung einer animistischen Ästhetik in der Zeitschr. f. Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Juli- und Oktoberheft 1914.

tonung der Wirklichkeitsfaktoren im Kunstwerk, der Wirklichkeitsfaktoren, denen Lange eine zentrale Stellung in der jeweiligen Schöpfung anweist. Daß die Wirklichkeitsfaktoren nach Lange zugleich Illusionswerte sind, ist hier gleichgültig. Abgesehen von der unhaltbaren Pendeltheorie Langes beim ästhetischen Genießen muß ihm nun nach meiner Meinung unzweifelhaft zugegeben werden, daß es Zeiten gegeben hat, in denen eine ausgesprochen realistische Kunst herrschte. Wir werden später sehen, wie dieser Realismus in seinen verschiedenen Arten (hinsichtlich der Farbe, des Lichts, der festen Form, der stofflichen Oberfläche, des Seelischen oder Gedanklichen) immer wieder im Verlauf der Jahrhunderte und Jahrtausende auftaucht, wie er aufs engste mit dem vielgenannten Begriff des Impressionismus verwandt ist. Aber wir dürfen nicht nur die eine Seite der Medaille betrachten. Die Rückseite zeigt ein anderes Gesicht. Da schauen wir Kunstwerke, die mit vollem Willen ihrer Schöpfer in wesentlichen Zügen von der Natur absehen, die sie bewußt umbilden oder stilisieren, die Phantasiegestaltungen hervorzaubern, wie sie der Alltag, die Welt der Erfahrung, nicht bietet. Was hat die in großen Zeichen sprechende Kunst der Ägypter, die immer nur die Hauptformen des Körpers, die ins Zweidimensionale gebannten Hauptformen des Körpers zeigt, mit der Wirklichkeit zu tun? Blicken nicht die in überirdischer Pracht erstrahlenden Heiligen der Sophienkirche in Konstantinopel wie weltferne, wirklichkeitsfremde Symbole in die Welt alltäglicher Erfahrungen? Im Gegensatz zum Realismus muß darum auch der Idealismus genannt werden, an dessen Haupteigenschaft wir erinnern, das bloß Gedankliche im Gegensatz zur wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe des sinnlich Erlebten. Züge werden hier bemerkbar, die von der Wirklichkeit absehen, ja, die ihr mit Bewußtsein der Werkeschöpfer widersprechen. Es muß jedoch gesagt sein, daß auch diese idealistischen Werke, zumal die Kunstleiber, etwas bedeuten, etwas darstellen;

daß sie Elemente enthalten, die in der Tat der Wirklichkeit entnommen sind; damit wird aber keineswegs behauptet, es sei die Absicht der Künstler, die Wirklichkeit abzubilden. Gerade das Wesentliche an den genannten idealistischen Werken, die Komposition, ist etwas, das die Wirklichkeit nicht aufweist. Komposition, Stilisierung, mit anderen Worten Abstimmung, Ausgleichung der Glieder des Kunstleibes untereinander und zum Ganzen, sowie vereinfachende Heraushebung des Wesentlichen am Kunstleibe, das sind der hier im Sinne der Natur aufgefaßten Wirklichkeit durchaus widersprechende Züge. Daß auch der seelische Bedeutungsgehalt von Kunstwerken oft über die reine Erfahrung hinausgeht, ist eine Selbstverständlichkeit, die nicht näher ausgeführt zu werden braucht. Wichtiger ist es, daß Kunstwerke, die ihrem seelischen Gehalt nach in überirdische Sphären weisen — wie viele Gemälde von Fritz von Uhde — im Kunstleiblichen durchaus die Wirklichkeit wiedergeben. Wenn Christus in die Bauernstube tritt, um an dem schlichten Mahle der armen Familie teilzunehmen, so ist religiös-symbolisch damit das Wunderbare Ereignis geworden. Der Kunstleib des Werkes hingegen ist durchaus an der Wirklichkeit und Alltäglichkeit orientiert. Hinsichtlich des Kunstleibes haben wir es mit einem realistischen Werk zu tun. Daß damit im Kunstwerk eine Gegensätzlichkeit vorliegt, eine unüberwundene Unstimmigkeit, wird jeder einsehen, der sich über Grundgesetze der Komposition klar geworden ist.

Zur Komposition gehört nicht allein die künstlerische Gestaltung des Kunstleibes. Sie kann man, um einen Satz von Cornelius anzuführen, etwa so formulieren: „jeder Teil kann seine Bedeutung für die Wirkung des Ganzen nur in und mit seiner Umgebung erhalten; seine Gestaltung ist daher immer durch seine Einordnung in das größere Ganze bedingt[1])." Auch die Kunstseele ist ein wichtiger Teil des Kunstwerks. Gelingt es nicht, sie in Übereinstimmung mit

[1]) Hans Cornelius, Elementargesetze der bildenden Kunst. Teubner 1911. S. 32.

dem Kunstleibe zu bringen, so ist auch das ein Fehler in der Komposition in weiterem Sinne. Ich bringe zur Verdeutlichung ein Beispiel, wie wir es in zeitgenössischer Kunst häufig finden. Ein derbes Bauernstück soll gezeigt werden; statt dessen schauen die „rohen Burschen" wie geputzte, parfümierte Maskenballfiguren aus. Man vergleiche ein klassisches Brouwersches Bauernstück mit einem Defregger, und man weiß, was ich meine.

Mit der Erkenntnis des Gegensatzes von realistischer und idealistischer Kunst kommt ein ungeheurer Gegensatz, ein Zwiespalt in das Reich des Ästhetischen und in die ästhetische Betrachtung. Feindlich stehen sich die Künstler gegenüber, und der Kampf wird in die Kunsttheorie mit hinübergetragen, denn die Verschiedenheiten und Gegensätzlichkeiten des Realismus und Idealismus sind offensichtlich. Und doch gibt es eine Brücke, welche die feindlichen Lager miteinander verbindet. Bei genauerem Hinsehen, bei tieferem Eindringen in die Materie wird eine Fülle gemeinsamer Elemente bemerkbar. Gesetze lassen sich feststellen, die überall gelten, wo wir von Kunst sprechen; Gesetze, die in gleicher Weise für Realismus und Idealismus gelten, die bisher selbst die genialen Schöpfer nicht übertreten haben. Es sind die allgemeingültigen Begriffe des Kunstwerks, des Kunstleibes und der Kunstseele, die wir überall vor Augen haben, es handle sich um Realismus oder Idealismus. Der Kunstleib ist einem Formungsgesetz unterworfen, das ihn überhaupt erst zum Kunstleib macht. Ein ungeformter Körper ist niemals ein Kunstwerk, obgleich er ästhetisch nicht wertlos zu sein braucht. Was ästhetisch ist, das heißt Gefühle oder Stimmungen ausdrückt, braucht darum nicht künstlerisch zu sein; was aber künstlerisch, nicht allein technisch vollkommen ist, muß auch immer ästhetisch sein. Die düstere Waldlandschaft, durch die ich schreite, ist wohl ästhetisch, aber nicht eigentlich künstlerisch. Man müßte denn Gott als ihren Schöpfer annehmen. Die ernsten Baumgruppen Jakob

Ruisdaels dagegen sind ästhetisch, weil sie melancholischen Stimmungscharakter tragen; künstlerisch, weil gewollte Form- und Farbwirkungen damit erzielt werden. Schalten wir alles andere aus und betrachten allein den Kunstleib, so finden wir auch hier ein durch alle Zeiten und alle Stile durchgehendes Formungsgesetz. Schon Aristoteles hat es treffend das Gesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit genannt. Jeder Kunstleib besteht aus einer Anzahl von Gliedern, deren Verhältnis zueinander und zum Ganzen aufs sorglichste abgewogen ist. Alle von den bloßen Formästhetikern gemachten Untersuchungen gehören hierher, Untersuchungen, wie sie als erster der modernen Experimentalästhetiker Gustav Theodor Fechner[1]) bereits in den siebziger Jahren gemacht hat. Wohl die beste neuere, in dem rein formalen Geleise wandelnde Theorie stammt von A. Ehrenberg[2]). Kompositionsgesetze werden von ihm als die wesentlichen Wirkungsmittel angesehen, für die er den Begriff der „ästhetischen Statik" geprägt hat. Ehrenberg gehört zu den Forschern, deren Verdienst es ist, erfolgreich gegen die rein stoffliche Wirkung als eines vermeintlichen Kunstprinzips angekämpft zu haben. „Ob das Leben zur Zeit Friedrichs des Großen wirklich so ausgesehen hat, wie Menzel es schildert, ist für die Bedeutung seiner Kunstwerke ganz gleichgültig. Wichtig ist nur, daß er durch die Komposition den Beschauer zwingt, es zu glauben[3])." Die ästhetische Statik wird von Ehrenberg definiert als „schön empfundenes Gleichgewicht der Massen[4]). Um nun bei der Architektur keinen Irrtum aufkommen zu lassen, hinsichtlich der mechanischen Statik heißt es auf Seite 21: „Diese Statik ist ein wesentlicher Faktor zur künstlerischen Wirkung der reinen Architektur. Scharf muß natürlich

[1]) G. Th. Fechner, Zur experimentalen Ästhetik. Leipzig 1871.
[2]) A. Ehrenberg, Die ästhetische Statik. Berlin 1914.
[3]) Ehrenberg, a. a. O. S. 19.
[4]) Ehrenberg, a. a. O. S. 21.

der äußere Eindruck des Gleichgewichts von dem mechanisch Bestehenden unterschieden werden. Ein riesiger Korkbalken könnte von einer dünnen Stahlsäule getragen werden, während der Eindruck des Gleichgewichts völlig fehlen würde. Gerade diese ästhetische Statik gibt aber nach der Auffassung des Verfassers die tiefsten und erstaunlichsten Aufschlüsse über die Einheit der Gesetze in Architektur, Malerei und Plastik" (S. 21/22). Wie Ehrenberg mit seinem Gesetz der ästhetischen Statik, das scheinbar nur auf Plastik und Architektur Anwendung findet, auch die Schöpfungen Rembrandts, der doch als Hauptvertreter eines ausgesprochen malerischen Stils gelten muß, zu begreifen versucht, ist erstaunlich. Ehrenberg spricht hier von einer „Statik gasförmiger Körper" und macht mit Recht darauf aufmerksam, wie Rembrandt „bestrebt ist, die gasförmigen Mengen in ihrer Natur zuwidere geometrische Formen zu gießen, um den statischen Eindruck zu steigern." „Man betrachte nur die Anatomie, das Bildnis von Rembrandt und Saskia in Dresden, das des Philosophen im Louvre mit ihrer kreisförmigen Konstruktion des Lichtes, dazu die Radierungen der drei Kreuze und der großen Kreuzabnahme. Eine ähnlich schwebende Wirkung erzielt der Maler, indem er kleine, hell beleuchtete Köpfe wie Sterne von den großen Massen des umgebenden Dämmers tragen läßt" (S. 33 f.) Das Beispiel Ehrenbergs, das seine Theorie hinsichtlich der Plastik stützen soll, hat etwas durchaus Überzeugendes und kann mit Einschränkungen verallgemeinert werden. „Ein glänzendes Beispiel aus der Plastik bietet der . . . Diskuswerfer des Myron, dessen lebhafte Bewegung stärkste Stilisierung verlangte, um den Eindruck des Gleichgewichts hervorzurufen. Wie dies durch die Gliederung des Körpers in Bogen, Winkel, Kreise und andere mathematische Figuren gelungen ist, wird dem Beschauer sofort klar. Der ganze Körper erscheint bei eingehender Betrachtung wie ein geometrisches Gerüst" (a. a. O. S. 24).

Aufs engste verwandt mit dem Gesichtspunkt ästhetischer Statik ist die Stilfrage. Unter Stil verstehe ich die für den Betrachter wohlgefällige Zusammengehörigkeit der Teile untereinander und ihre für den Betrachter wohlgefällige Zugehörigkeit zum Ganzen. Von dieser allgemeinsten Bestimmung geht die Untersuchung weiter zu den besonderen Stilarten Klassik, Romanismus, Gotik, Renaissance, Barock usf., von hier zu den einzelnen Schulen, um endlich mit der Stilanalyse der Einzelkünstler und der Einzelwerke zu schließen. Das sind Aufgaben, die mit größerem oder geringerem Erfolg bereits von den besonderen Kunstwissenschaften gelöst sind. Es kann nicht Aufgabe der Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft sein, in diese besonderen Gebiete einzudringen, zumal in der wissenschaftlich betriebenen Ästhetik ein systematischer, vergleichender Zug liegt, welcher dem Wechsel der Bestimmtheitsbesonderheiten, der sich in der Zeit vollzieht, nicht gerecht zu werden vermag. Hier liegen die Aufgaben des Kunsthistorikers, der wiederum seinerseits der Vorarbeit des Ästhetikers und allgemeinen Kunstwissenschaftlers bedarf. Denn diesem liegt die Klärung der Grundbegriffe ob, mit denen der Historiker wie mit etwas Selbstverständlichem zu arbeiten pflegt. Zu diesen Grundbegriffen gehören vor allem die Sinngehalte: Kunstwerk, Kunstleib, Kunstseele (Form, Inhalt) und Stil, die von uns bis auf die Kunstseele, der wir ein besonderes Kapitel widmen, schon erläutert wurden.

So sehr wir nun in unserer bisherigen Betrachtung das Formproblem in seiner allgemeinsten Bedeutung, das Kompositionsgesetz des Kunstleibes, betont haben, so müssen wir uns doch schon an dieser Stelle dagegen verwahren, als ob im Formproblem das Kunstproblem gelöst oder gar erschöpfend gelöst sei. Zweifellos gehören wir nicht den reinen Inhaltsästhetikern an, die Kunst und seelischen Gehalt gleichsetzen. Aber einer Ästhetik, die in der bloßen Formwohlgefälligkeit das A und O der Kunst erblickt — dazu gehört

auch Ehrenbergs geistreiche Theorie der ästhetischen Statik —, können wir den Vorwurf der Einseitigkeit nicht ersparen. Auch nur eine flüchtige Erläuterung des Begriffs der Kunstseele rechtfertigt unser Bedenken[1]).

Wie der menschliche Leib das Gefäß eines edleren Gastes, des Geistes oder der Seele ist, so geht auch jeder Kunstleib mit der Kunstseele eine harmonische Einheit ein. Wie jede Form des menschlichen Körpers irgendwie vom Seelenleben des einzelnen Kunde gibt — jedenfalls für den ästhetischen Betrachter —, so ist auch jede künstlerische Form gefühls- oder stimmungsbeseelt[2]). Menschliches Bewußtsein weist in jedem Augenblick Gefühl oder Stimmung auf. Abgesehen von den Minuten oder Stunden der Ohnmacht oder des tiefen traumlosen Schlafes ist unser Seelenleben stets mehr oder weniger lust- oder unlustbetont. Mehr oder weniger tritt dieses Moment des Zuständlichen, das Lust- oder Unlustvolle in den Blickpunkt des Bewußtseins. Es mag vorkommen, daß die mehr oder weniger intensive Art des Zuständlichen, die Lust oder Unlust, gelegentlich nicht beachtet wird und unbemerkt bleibt. Unbewußt ist unser Seelenzustand darum jedoch niemals, ebensowenig wie Lust oder Unlust, diese sich ewig abwechselnden Begleiter, jemals völlig weichen[3]). Genau so wie mit der menschlichen Seele verhält es sich mit der Seele des Werkes, der Kunstseele. Es gibt keine unbeseelte

[1]) Vgl. H. Cornelius, Elementargesetze der bildenden Kunst. Leipzig 1911. Cornelius, der die Gesetze des Kunstleibes in ihrer reichen Fülle mustergültig aufweist, geht doch an einer Stelle über die bloße Formbetrachtung Ehrenbergs hinaus, indem er von wesentlich verschiedenem Kunstwert spricht, „je nach der Menge und der Feinheit der funktionellen Tatbestände“ (S. 195).

[2]) Vgl. A. Werner, Zur Begründung einer animistischen Ästhetik. Juliheft 1914 der Zeitschr. f. Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. In dieser Schrift ist der Gedanke der Allbeseelung in der Kunst und im Kunstgenuß, gleichsam ein animistischer und atavistischer Zug des Menschen, an vielen Beispielen aus Natur und Kunst abgewandelt.

[3]) Vgl. hierzu J. Rehmke, Lehrbuch der allgemeinen Psychologie. 2. Aufl. 1905. § 33 Lust und Unlust, S. 295—305; § 39 Das Gefühl, S. 365—371; § 40 Die Stimmung, S. 371—390.

Linie am Werke der Raumkünste und es gibt keinen leeren, gemütlosen Moment am Werke der Zeitkünste. Ein kurzes Verweilen bei den drei Dichtungsarten scheint mir hier förderlich zu sein. Daß bei der Lyrik Gefühl und Stimmung Hauptsache ist, kann nicht bezweifelt werden. So verschieden man über Subjektivität oder Objektivität der Lyrik urteilen mag, wesentlich sind die aus der Tiefe des Gemütes stammenden, im Gedicht objektivierten Gefühle und Stimmungen. Das „Himmelhochjauchzend — zu Tode betrübt", diese weitgespannte Skala der Seelenzustände, bildet den eigentlichen Stoff der Lyrik. Und wie steht es mit der epischen und dramatischen Dichtung? Zweifellos tritt das Gefühlsmäßige hier weit stärker zurück als in der Lyrik. Das Gegenständliche, Wahrnehmungen und Vorstellungen, nehmen in den Künsten der in der Vergangenheit spielenden Erzählung und der in der Gegenwart sich abrollenden Handlung einen weit breiteren Raum ein als die Seelenzustände im Sinne des Lust- oder Unlustvollen. Aber dieses Zuständliche fehlt darum auch im Epos und im Drama niemals; es ist unauffällig und wird bisweilen nicht bemerkt, aber es ist darum doch stets gegeben. Gefühle und Stimmungen sind die Atmosphäre, in die jedes Kunstwerk getaucht ist, es ist die Lebensluft des Ästhetischen überhaupt. Wo diese eigene Atmosphäre nicht zu spüren ist, man denke an die gedanklich und formal meisterhaften Dramen Lessings, die bisweilen Gefühl und Stimmung hinter reichem Gedankengehalt vermissen lassen, da hört das Reich der Kunst auf. Denn das Kunstwerk ist nicht allein aus dem Begriff der Form oder des Kunstleibes zu erklären, die bessere, edlere Hälfte ist der Inhalt oder in richtigerer Bezeichnung die Kunstseele.

In diesem Sinn haben wir ein Recht zu der Behauptung: die Kunstleiber sind nur um der Kunstseelen willen da. Wo wir uns in der Kunst umblicken, da werden die stummen Dinge beredt, da wird das Tote lebendig. In schönen Worten spricht

Batista in Hofmannsthals „Tod des Tizian" diesen Gedanken aus:

„Er hat den Wolken, die vorüberschweben,
Den wesenlosen, einen Sinn gegeben:
Der blassen, weißen schleierhaftes Dehnen
Gedeutet in ein blasses, süßes Sehnen;
Der mächtgen goldumrandet schwarzes Wallen
Und runde, graue, die sich lachend ballen,
Und rosig silberne, die abends zieh'n:
Sie haben Seele, haben Sinn durch ihn.
Er hat aus Klippen, nackten, fahlen, bleichen,
Aus grüner Wogen brandend weißem Schäumen,
Aus schwarzer Haine regungslosem Träumen
Und aus der Trauer blitzgetroffner Eichen
Ein Menschliches gemacht, das wir verstehen,
Und uns gelehrt, den Geist der Nacht zu sehen[1]).

II. Die beiden Richtungen.

Es gibt zwei große Richtungen in der Kunstgeschichte, die sich durch die Jahrhunderte verfolgen lassen. Sie sind einander diametral entgegengesetzt, was sich in der besonderen Art des künstlerischen Schaffens und im Wesen des daraus entstehenden Werkes äußert. Es soll nicht unsere Aufgabe sein, die Begriffe Impressionismus und Expressionismus nach Art des Philologen oder Historikers zu untersuchen. Es kommt uns auf die Aufweisung dieser Sinngehalte im Sinne ihrer neuzeitlichen Bedeutung und zugleich auch auf ihre Feststellung am einzelnen Kunstwerke an. Hierbei findet einmal die Malerei besondere Bevorzugung, weil Impressionismus und Ex-

[1]) H. v. Hofmannsthal, Die Gedichte und kleinen Dramen. Inselverlag 1911, S. 52.

pressionismus hier am klarsten zu erkennen sind; ferner sind die Beispiele meist aus neuer und neuester Zeit gewählt, weil gerade in unseren Tagen der Streit beider Richtungen aufs heftigste entbrannt ist und die an verschiedenen Polen liegenden Bestrebungen gleichsam auf die Spitze getrieben sind. Wenn wir hier versuchen, die Begriffe in ihrer Reinheit festzulegen, so muß schon jetzt betont werden, daß es sich um Hilfsbegriffe der Kunstwissenschaft handelt, die sich in so absoluter Reinheit im Einzelwerk schwer nachweisen lassen. Die Erfahrung ergibt vielmehr, daß jedes echte Kunstwerk stets auch einen Einschlag der anderen Art besitzt, wenngleich die impressionistischen oder expressionistischen Elemente überwiegen. Im klassischen Kunstwerk wiederum haben sich die scheinbar unvereinbaren Elemente zu harmonischer Einheit zusammengeschlossen.

1. Das impressionistische Werk:

Der Kunstleib.

So verschiedenes Gepräge die Werke der beiden Richtungen zeigen, so verschieden ist auch der Ausgangspunkt und der Schöpfungsprozeß der Künstler. Ja, es scheint auf den ersten Blick so, als ob nur die Wege verschieden seien, die schließlich zu demselben Ziele führen. Der impressionistische Ausgangspunkt ist ganz ähnlich dem der englischen Erfahrungsphilosophen. Schon Locke hatte in seiner Erkenntnistheorie den Schwerpunkt auf die Erfahrung, und das heißt vor allem auf die Wahrnehmungen gelegt; das Denken arbeitet nach ihm mit Vorstellungen, die zurückgeführt werden auf Empfindungen. Die Elemente der Erkenntnis stammen aus der Außenwelt und werden uns sinnlich vermittelt. Allerdings kennt Locke neben den äußeren Sinnen noch einen inneren Sinn, der eben die innere Wahrnehmung vermittelt. Die „reflection" jedoch setzt die „sensation" voraus, die innere Wahrnehmung die äußere. Hume

nennt dann später die wirklichen Empfindungen oder Wahrnehmungen „impressions", Eindrücke, ihre Abbilder oder die aus diesen zusammengesetzten Neubildungen „ideas", Ideen. Die Impressionen bezeichnen bereits fast dasselbe, was den Urstoff impressionistischer Werke bildet. Der Unterschied besteht darin, daß die Impressionisten, um mit Hume zu sprechen, eine innere Erfahrung, die nach jenem auch zu den impressions gehört, nicht gelten lassen. In dieser Beziehung stehen die Impressionisten auf einer Linie mit Condillac, der das ganze Seelenleben nur auf die „sensations", d. h. die Empfindungen im Sinne der modernen psychologischen Richtung, die in Ernst Mach einen der Führer erblickt, zurückführt. Falckenbergs[1]) Behauptung, „bei Condillac sei das Denken ein verfeinertes Empfinden", trifft genau so auf die impressionistischen Maler zu. Sie gehen aus von ihren Wahrnehmungen, von denen sie möglichst getreue Abbilder auf die Leinwand bringen. Die Außenwelt ist der Stoff, der wiedergegeben wird. Von der Wirklichkeit als solcher wird keinesfalls abgesehen. Die Wahrnehmung, wenn man will das Wahrgenommene, soll abgebildet werden. Die Materie selbst löst im Auge einen Reiz aus, der unter Vermittelung der Nervenbewegung einen besonderen Gehirnzustand bedingt, der dann seinerseits in der körperlichen Wirkung auf die Seele die unmittelbar wirkende Bedingung der Wahrnehmung bildet. Doch diese einzelnen Stationen vom körperlichen Sinnesreiz bis zur seelischen Wahrnehmung genauer festzustellen, ist Aufgabe des Physiologen. Für unsere Untersuchung ist von Wichtigkeit, daß die Pfeilrichtung beim impressionistischen Schaffen von außen nach innen weist, von der Außenwelt auf die Seele. Wenn wir in der Seele des Künstlers das eigentliche Zentrum erblicken, so liegt im impressionistischen Konzipieren ein zentripetales Streben vor. Da wir im eigentlichen Sinne des Wortes von einem Streben nicht

[1]) R. Falckenberg, Geschichte der neueren Philosophie. Leipzig 1912. Bd. 1. S. 227.

reden können, wir müßten denn die Außenwelt als bewußtes Wesen betrachten, so reden wir wohl genauer von der Wirkung, die der Künstler erfährt. In diesem Sinne ist der Impressionist eine passive Natur. Er reagiert auf die Reize der Außenwelt. Unsere Ansicht findet ihre Bestätigung in der so häufigen Redeweise von Malern oder Bildhauern: die Stirnbildung oder die Kinnpartie im Gesicht jenes Mannes, oder diese Baumgruppe, diese Himmelsbeleuchtung hat mich gereizt. Hieraus geht klar hervor, daß die zentripetale Wirkung, wie ich es nannte, von den Künstlern oft mit Bewußtsein erfahren wird. Die Impressionisten treten darum oft völlig zurück hinter der Außenwelt. Das Kriterium für die Bewertung soll darum nicht in der größeren oder geringeren Eigenheit des Schöpfers gesucht werden, vielmehr gewinnen wir den wesentlichen Wertmaßstab bei der Vergleichung des Abbildes mit seinem Vorbilde. Die Welt selbst, vor allem die Natur, ist danach die Lehrmeisterin der Künstler. Von diesen impressionistisch gerichteten Künstlern wird seit Jahrhunderten das sich ewig wiederholende hohe Lied auf die Natur gesungen, deren wundervolle Schönheit nie vollständig von den nachbildenden Künstlern erreicht werden könne. Es erübrigt sich, hier Beispiele anzuführen, zumal sie Konrad Langes Ästhetik „Das Wesen der Kunst" (2. Aufl. 1904), auf die hier verwiesen sei, in Hülle und Fülle bietet. Ich denke an Beispiele der Naturnachahmung, welche die Künstler selbst anführen.

Wesentlich erscheint mir die mannigfaltige Gestalt des Impressionismus. Es gibt impressionistische Richtungen hinsichtlich des Lichtes, der Farbe, der stofflichen Oberfläche, der Gestalt, der Bewegung. Meist gehen Licht und Farbe, andererseits Gestalt und Bewegung als impressionistische Elemente zusammen; wie überhaupt vieles, was wir mit Hilfe der Worte im Nacheinander, also zeitlich, analysieren, in Wirklichkeit als ein gefühlsmäßig untrennbares Zusammen erlebt wird. Impressionismus der Farbe und des

Lichts ist dasselbe, was man auch als Freilichtmalerei bezeichnet. Die intensiven Helligkeitsgrade der Farbe machen sich stärker bemerkbar als früher, die Maler mühen sich, das lichtdurchflutete Äthermeer selbst wiederzugeben. Zugleich empfindet man die Grenzenlosigkeit der Luft, die gleichsam wie ein alles bindendes und vereinigendes Mittel alle Körper auflöst in buntes, vibrierendes Geflimmer. Man denke an Segantinis Landschaften, die technisch aus einer Unzahl von Farbflecken zusammengesetzt sind, die dem in richtiger Entfernung stehenden Beschauer den Eindruck strahlenden, sommerlichen Mittagszaubers vermitteln. Von französischen Impressionisten, deren Einfluß auch bei deutschen Künstlern bemerkbar ist, seien Manet, Monet, vor allem Cézanne genannt. Sie gelten als die charakteristischen Vertreter des Impressionismus des Lichtes und der Luft. Die Gefahr, die hiermit verbunden ist, noch ganz abgesehen von der inhaltlichen und seelischen Leere, worüber noch später zu reden sein wird, ist die offensichtliche Vernachlässigung der Linie und des Körpers. Ein demokratischer, alles gleichmachender Zug geht durch diese Kunst, deren Schöpfer alles Gegebene nur unter dem Gesichtspunkt von Licht- und Farbwerten betrachten. Wiederum reagiert das geschulte Auge andererseits mit staunenswerter Feinheit auf die gebotenen Reize. Nahe verwandt mit Licht und Farbe ist die stoffliche Oberfläche. Den Höhepunkt möchte ich hier allerdings nicht in neuester Zeit erblicken, vielmehr bei den niederländischen Künstlern des Sittenbildes aus dem 17. Jahrhundert. Man denke an Werke von Gabriel Metsu, Frans van Mieris oder Jan Steen. Hier kann man allerdings von einer durchaus illusionären Wirkung der stofflichen Eigenschaften der seidenen, pelzverbrämten Kleider und der gewirkten Teppiche reden. Ohne das genaue Studium der Wirklichkeit wären derartige Schöpfungen undenkbar. Der Betrachter wiederum wird vor solchen Werken sehr lebhafte Vorstellungen mannigfacher Tastempfindungen er-

leben, ohne die der Genuß der genannten Werke unverständlich wäre. Als ein Meister dieser Richtung aus den letzten Jahrzehnten hat sich Wilhelm Leibl erwiesen.

Vom Impressionismus der Gestalt pflegt man nicht zu reden, obgleich auch er neben den anderen Arten besteht. Daß man von ihm nicht spricht, liegt wohl daran, daß man oft mit dem Begriff des Impressionismus etwas aufgelöst Flüchtiges, in feste Form nicht zu Bannendes meint. Und wir werden sehen, inwieweit diese Definition auch hier zutrifft. Gestalt[1]) oder auch Form im allgemeinsten Sinne des Wortes läßt sich als eine der unverlierbaren Dingbestimmtheiten nicht weiter auf einen anderen Begriff zurückführen. Jedenfalls liegt doch gerade in der Gestalt, die stets mit Größe und Ort zusammengegeben ist, etwas Bestimmtes, Abgegrenztes, das jeder flüchtigen Impression zuwider ist. Fassen wir einmal Größe und Gestalt zusammen, so haben wir etwas Ausgedehntes, Räumliches vor uns. Da es sich hier um Raumgebilde handelt, werfen wir am besten zunächst einen Blick in die Raumkunst, d. h. in die Architektur. Für den nicht ästhetisch eingestellten Betrachter erscheint da alles fest, begrenzt, unbeweglich. Der künstlerisch empfindende Mensch merkt aber bald, daß auch hier ein sehr lebhaftes Kräftespiel in Bewegung ist. August Schmarsow hat in seinem ausgezeichneten Buch „Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters", Teubner, Leipzig 1915, in anschaulicher, psychologisch deutender und begründender Weise gezeigt, wie viel Bewegung selbst in romanischen Kirchenbauten zu spüren ist. Daß wir es hier nicht mit Schöpfungen aus dem Nichts zu tun haben, daß vielmehr die wichtigsten Eigenschaften des menschlichen Körpers, zum Beispiel seine Bewegung, und das heißt immer Ortsveränderung, von maßgebendem, vorbildlichen Einfluß auf die architektonischen

[1]) Vgl. hierzu J. Rehmke, Philosophie als Grundwissenschaft (Leipzig 1910). Das Ding in seiner Augenblickseinheit. S. 84—112.

Schöpfungen sind, dafür ist Schmarsow in überzeugender Weise eingetreten. Also auch hier liegt in gewissem Sinne ein impressionistischer Zug vor, der noch deutlicher wird im dämmerigen Kircheninnern oder auf den malerischen Fassaden barocker Bauwerke. Im gotischen Kircheninnern, wo wir bei der Fülle der übermächtig nach oben strebenden Formen die Einzelteile nicht mehr auseinander halten können, vor barocken Bauten, deren Fassaden ins Schwingen geraten sind und kurvenartig vor- und zurücktreten, im Anblick von springender, tänzelnder, sich wie Wellenschaum kräuselnder Rokokoornamentik; stets haben wir den Eindruck des Flüssigen, das der festen Gestaltung spottet: wir haben es mit dem Impressionismus der Architektur zu tun, den wir als Impressionismus der bewegten Gestalt bezeichnen können. Er ist mit dem Malerischen in der Baukunst aufs engste verwandt.

Es erübrigt sich, Beispiele zu bringen für den Impressionismus der Gestalt in der Malerei. Jedes die festen Formen der Wirklichkeit getreu kopierende Bildnis gehört hierher, wobei auch wieder gesagt werden muß, daß diese Art von Impressionismus nicht etwa das neu eroberte Gebiet unserer Zeit sei. Hinsichtlich der impressionistisch aufgefaßten bewegten Gestalt läßt sich allerdings in unserer Zeit ein Fortschritt bemerken. Manch eines der vielen Reiterbilder Max Liebermanns ist von einer geradezu anzustaunenden Bewegungsillusion. Auch Slevogts d'Andrade als Don Giovanni in der Berliner Nationalgalerie ist ein ausgezeichnetes Beispiel für den Impressionismus der bewegten Gestalt.

Die Kunstseele.

Zur Kunstseele eines Werkes gehört nicht nur seine stoffliche oder gedankliche Bedeutung, sondern auch alle Gefühle und Stimmungen, die sich an einzelne Farben und Formen wie an ihre ab-

sichtlich oder unabsichtlich erzielte Harmonie oder Disharmonie schließen. Daß hier oft Dissonanzen vorliegen, kann jeder an vielen Beispielen nachprüfen. Es kann vorkommen, daß die gedämpften Töne des Gemäldes nicht zusammenstimmen mit der hellen Freude, die sich darin aussprechen soll; es kann geschehen, daß die Technik zu den delikaten Dingen, die uns aufgetischt werden sollen, zu derb ist, wie umgekehrt der ängstliche, kleinliche Strich des Malers zu gewaltigen Dingen, die er uns künden will, nicht passen kann.

Diese Fragen sollen hier nur insoweit berührt werden, als sie andere große Richtungen, die sich auf künstlerischem Gebiet als Besonderheiten des Impressionismus herausstellen, unserem Verständnis näher bringen können. Dabei spielen diese Erörterungen für die reine impressionistische Kunst keine so wesentliche Rolle wie die Verschiedenheiten der Kunstleiber. Ja, streng genommen ist die Kunstseele für den echten Impressionisten, der sich um den Kunstleib müht, etwas Gleichgültiges. Was haben Licht und Farbe, stoffliche Oberfläche, Gestalt, Bewegung mit Seelischem zu tun? Was weiß der extreme Impressionist, der auf die „bloße Impression" aus ist, vom Geist und von der Seele? Und in der Tat kann man die Einteilung des Impressionismus in wahllosen Realismus, gewählten Realismus und Naturalismus auch ohne die Zergliederung der Kunstseele bei der Betrachtung des Kunstleibes machen. Die hier gewonnene Dreiteilung folgt aus der Schöpfungsabsicht der Künstler.

Der wahllose Realismus gibt alles wieder, was sichtbar ist. Es walten hier weder Geschmacksrücksichten, noch besondere künstlerische Absichten vor, die etwa nur künstlerisch besonders ergiebige Motive verwerten. Den einzigen Maßstab für die Bewertung bietet die Vergleichsmöglichkeit mit der Wirklichkeit. Nach diesem, hier und da noch heute herrschenden Urteil, kann der ekelerregende,

aber realistisch wiedergegebene Misthaufe ein ebenso gutes Kunstwerk sein wie das Porträt einer schönen Frau oder eine meisterhaft gezeichnete Landschaft. Wohl nirgends sonst im Bereiche des Impressionismus macht sich dieser alles gleichmachende, die Kunst herabwürdigende Zug so stark bemerkbar wie beim wahllosen Realismus.

Durchaus von künstlerischen, wohl richtiger gesagt, von technischen Gesichtspunkten, läßt sich der gewählte Realismus leiten. Gemein ist ihm mit dem wahllosen Realismus die Gleichgültigkeit gegen die Bedeutung seiner Darstellungen. Aber er läßt sich nicht dazu verleiten, alles anschaulich Gegebene zu kopieren; vielmehr trifft der Impressionist eine Wahl, wobei er sich bestimmen läßt von der technischen Ausgiebigkeit der Motive. Nur die Gegenstände bildet er ab, an denen er seine Probleme von Licht, Farbe, Gestalt, Oberfläche, Bewegung am besten lösen kann. Wenn Liebermann mit Vorliebe weite Landschaften mit eilenden Wolken, Reiter am Strande, lichtdurchflutete Räume mit einer großen Zahl meist eifrig beschäftigter Personen zur Darstellung bringt, so wählt er eben die geeignetsten Motive, an denen er seine Meisterschaft in der Wiedergabe der oben genannten Impressionen beweist. Übrigens ist Liebermann darum der König der Impressionisten, weil er nicht wie die meisten nur auf farbiges Licht und bewegte Gestalten eingestellt ist, sondern auch in der stofflichen Wiedergabe Hervorragendes leistet. Man betrachte daraufhin die Gänserupferinnen in der Berliner Nationalgalerie, dieses frühe, 1872 unter Muncacsys Einfluß gemalte Bild, oder die technisch brillanten Darstellungen von geschlachteten Schweinen, die meist aus den letzten Jahren stammen.

Neben dem gewählten Realismus, dessen Vertreter Künstler von feinem, geschulten Geschmack sind, gibt es eine andere impressionistische Richtung, den Naturalismus. Läßt sich der gewählte

Realismus im allgemeinen von dem Gesichtspunkt der Ausgiebigkeit des Motivs leiten, wobei vom Inhaltlichen wohl meist ganz abgesehen wird, so ist die fast krankhaft zu nennende Vorliebe des naturalistischen Künstlers, möglichst das Häßliche (wie er meint das Charakteristische), möglichst das Anstößige (wie er sagt das Rein-Menschliche), wiederzugeben. Sicherlich ist es nicht die Aufgabe der Kunst, nur das Schöne darzustellen[1]). Vertritt man diese Ansicht, so müßte man eine große Zahl von meisterhaften Werken als „unästhetisch" oder „unkünstlerisch" beiseite stellen. Denn das Ästhetische und auch das Künstlerische ist dem Schönen nicht gleich zu setzen. Die Ästhetik ist nicht die Wissenschaft vom Schönen, sondern vom Ausdrucksvollen. Andererseits muß jedoch der Naturalismus, der wieder und wieder das Häßliche behandelt und sich womöglich als die alleinseligmachende Kunstrichtung ausgibt, aufs entschiedenste bekämpft werden. Es war notwendig, daß man sich in neuerer Zeit fast allgemein gegen eine einseitig das Schöne betonende Kunstlehre aussprach, die sich an „klassischen" Idealen geschult hatte. In unseren Tagen aber kann nicht genug vor den extremen Naturalisten gewarnt werden, welche die Grenze des Ästhetischen und Ekelhaften nicht mehr kennen. Leute von Geschmack haben an den häßlichen, abstoßend gemeinen, unförmigen nackten Weibern eines Lovis Corinth niemals Gefallen gefunden, so sehr man auch die technische Meisterschaft, die das Fleisch täuschend ähnlich wiedergibt, bewundern mag. Ein Gegenstück aus der Literatur für einen technisch einwandfreien, den Geschmack aufs gröblichste verletzenden Naturalismus ist Carl Schönherrs „Weibsteufel", ein Drama, in dem das sexuelle Problem in den Mittelpunkt gerückt ist, dessen Ende darin besteht, daß ein kränklicher Bauer vor unseren Augen wie ein Schwein abgeschlachtet wird.

[1]) Vgl. hierzu A. Werner, Zur Begründung einer animistischen Ästhetik, a. a. O.

2. Das expressionistische Werk.

Ausgangspunkt.

Der Impressionismus hat seinen Ausgangspunkt, wie wir gesehen haben, in der Außenwelt und ihrer Einwirkung auf den Menschen. Der Expressionismus hat seinen Ausgangspunkt in der Seele des Menschen selbst, die umgekehrt ihre umbildende oder „selbsttätige" Wirkung ausübt auf die Außenwelt. Beim Impressionismus stellten wir die zentripetale Kraft der Außenwelt fest, wobei in der Seele des Künstlers das Zentrum erblickt wurde. Beim Expressionismus kann von einer zentrifugalen Kraft die Rede sein, die in der Seele des Künstlers lebendig ist. Beim impressionistischen Schöpfungsprozeß zogen wir die Erkenntnistheorien der englischen Erfahrungsphilosophen Locke und Hume, sowie des französischen Aufklärers Condillac zum Vergleich heran. Der Expressionismus ist in seiner Betonung des Geistigen mit Berkeleys Theorie und in seiner „Selbsttätigkeit" der menschlichen Seele mit dem nachkantischen Idealismus, mit Fichte, Schelling, Hegel, Eucken, Bergson verwandt[1]). Das impressionistische Schaffen ist nach den Expressionisten, den Vertretern des reinen Geistes, vollkommen nichtig. „Zieht man von einem Dinge alle sinnlichen Eigenschaften ab, so bleibt schlechterdings nichts übrig. Unsere Ideen sind nicht allein das einzig Erkennbare, sondern auch das einzig Existierende: es gibt nichts als Geister und deren Vorstellungen[2])." So wird die Kunst zunächst von der Wirklichkeit, von der Natur „befreit" und auf sich selbst, das heißt eben auf rein gedanklichen oder seelischen Boden gestellt. Das „Erlebnis", dieses Lieblingswort moderner

[1]) Vgl. die gedanklich klare Broschüre von Adolf Behne, Zur neuen Kunst. Verlag Der Sturm. Berlin 1915. Der Verfasser setzt sich aus „künstlerischen Gründen" für den extremen Expressionismus (Kubismus, Futurismus) ein.

[2]) Vgl. Falckenberg, Geschichte der neueren Philosophie. Bd. 1. S. 198 f.

Philosophie, treibt als mysteriöses, in Worten nicht faßbares Etwas, auch sein unklares Spiel in der Theorie des neuesten Expressionismus. Jedenfalls steht so viel fest, daß wir es im reinen Expressionismus mit von der Wirklichkeit nicht getrübten, absoluten Ideen (Kubismus) und mit „Gefühlswerten" (Futurismus) zu tun haben, denen mit der „Erscheinung", mit der Außenwelt, nichts gemein ist. Selbstherrlich steht der Mensch in seinem Reich des Geistes, das mit der Natur nicht verwandt ist; es handelt sich höchstens um einen siegreichen Kampf des Geistes über die Natur. Die sinnliche Erscheinung (der Leib) ist nur noch das Mittel, um Seelisches zum Ausdruck zu bringen. Ja, die Kunst ist nach Eucken die Brücke, die Natur und Geist miteinander verbindet zur „Fortbildung" des Geistes. „Diesen Zusammenhang von Geist und Natur zu faßlichem Ausdruck zu bringen, übersteigt das Vermögen der Wissenschaft, wohl aber findet er einen solchen in der Kunst. Denn hier steht deutlich vor Augen, wie Sinnliches zum Gefäß von Geistigem werden und seiner Fortbildung dienen kann, wie Worte, Töne, Farben usw. innerlichste Regungen zu verkörpern und zu verstärken vermögen, nicht minder aber auch, daß das Geistige für den Menschen solcher Verkörperung bedarf und ihm dadurch erst voll zur Wirklichkeit wird[1])." Während Eucken von der Verkörperung des Geistes und der Natur spricht, der so allerdings für den Menschen erst zur vollen Wirklichkeit werde, behauptet Behne sehr ähnlich, „daß der Expressionist die Farben (und von den Sinnen gilt natürlich das gleiche!) nur als Symbole verwenden kann[2])." Etwas sinnlich Gegebenes ist Symbol für etwas Geistiges. Denn „der Expressionist geht nicht von etwas stofflich Gegenständlichem aus, sondern von etwas Geistigem, seinem inneren Erlebnis[3])."

[1]) Rudolf Eucken, Der Sinn und Wert des Lebens. Quelle und Meyer. Leipzig 1914. S. 97.

[2]) Adolf Behne, a. a. O. S. 19.

[3]) Derselbe, a. a. O. S. 19.

Der Kunstleib.

Es ist keine leichte Aufgabe, über die schwer verständlichen Formen extrem expressionistischer Kunst etwas Systematisches zu sagen. Immerhin können wir unsere Beobachtungen über Gestalt, Bewegung, stoffliche Oberfläche, Licht, Farbe auch hier anstellen. Es sei vor allem auf das merkwürdige Buch des Futuristen Kandinsky hingewiesen, das sich das „Geistige in der Kunst" (1912) nennt, und über die Gesetze der Malerei Aufklärung geben will, das heißt über das „Prinzip der inneren Notwendigkeit" nach futuristischem Rezept. Wesentlich ist zunächst das vollkommene Absehen von der Wirklichkeit, die als unästhetisch angesehen wird. „Ästhetisch" und „künstlerisch" fällt für Kandinsky zusammen. Jede Farbe, jede Linie hat ihren Gefühlswert, so daß man mit Farben und Linien ebenso umgehen muß wie der Musiker mit seinen Tönen. Es gibt Harmonien und Disharmonien. Die einzige Richtschnur der formalen und farbigen Komposition ist das „Prinzip der inneren Notwendigkeit". Kandinsky gehört noch zu den gemäßigten Expressionisten. Es gibt andere Elemente, die zum Beispiel das „innere Erlebnis" der Bewegung am besten wiederzugeben meinen, wenn sie einen fahrenden Wagen in Stücke schneiden und hier und dort in mehrfacher Wiederholung Weichen, Räder, Insassen auf der Leinwand zeigen. Das Prinzip der „inneren Notwendigkeit", das innere Gesicht, hat hier gesprochen und leider nicht die Schule und die Erfahrung.

Der Kubismus[1]) hat es sich zur Aufgabe gemacht, alles Anschauliche in stereometrische Körper zu verwandeln. Dabei muß man selbstverständlich unter Anschaulichem nicht das mit den Augen Gesehene, sondern das innerlich Erschaute begreifen. Innerlich erschaut wird nun alles mögliche: Mensch, Tier, Haus und Hof, Dörfer und Städte usf. Dabei kommt es vor, daß nach dem „Prinzip

[1]) Kubismus und Futurismus sehe ich als Besonderheiten des eigentlichen Expressionismus an.

der inneren Notwendigkeit" das Enface-Bildnis eines Kopfes neben die Profilansicht desselben Menschen gerückt wird[1]), der wiederum nach dem „Prinzip der inneren Notwendigkeit" mit blauen Lippen, gelben Backen und grünen Haaren begabt ist. Auch von stofflicher Oberfläche kann hier nicht die Rede sein. Diese Beispiele dürften genügen, um die subjektive Willkür extrem expressionistischer Künstler, die mit Kunst nichts mehr gemein hat, an den Pranger zu stellen.

Die Kunstseele.

So unverständlich wie der expressionistische Kunstleib ist auch die expressionistische Kunstseele, sofern sie eben mit völlig wirklichkeitsfeindlichen Formen arbeitet. Der Expressionist will in Symbolen die ganze Skala der Gefühle, Leidenschaften und Stimmungen aussprechen. Aber sein Seelenleben versteht niemand, weil seine symbolische Sprache willkürlich und anderen Seelen unverständlich ist. Der extreme Expressionist endet, um ein Wort Schopenhauers zu zitieren, im Tollhause des Solipsismus. Für ihn allein haben seine Symbole Bedeutung; er allein erkennt die vermeintlichen Gesetze seiner Kunst und hat Genuß an seinen Schöpfungen.

3. Die Vereinigung im klassischen Kunstwerk.

Aus unseren bisherigen Ausführungen geht die Unzulänglichkeit extrem impressionistischer wie extrem expressionistischer Kunst hervor.

Wir sahen, wie die impressionistische Richtung in ihren verschiedenen Gestalten zur Unfreiheit der Kunst, zu ihrer drückenden Abhängigkeit von der Natur, und mehr oder weniger zu innerer Leere und Seelenlosigkeit bei äußerlich oft meisterhafter Über-

[1]) Vgl. hierzu Cornelius, Elementargesetze d. b. Kunst: „Die Forderung der einheitlichen Ansicht" (S. 21 ff.), gegen die von den Expressionisten verstoßen wird. „In ein einheitliches Bild vermögen wir dieses Produkt nicht zu fassen; es existiert nur für den Gedanken, nicht für das Auge." (S. 22.)

windung technischer Schwierigkeiten führt. Andererseits hat der extreme Expressionismus wohl das Geistige oder Seelische auf seinem Programm, aber es bleibt allgemein unverständlich und führt im günstigsten Falle, sofern der Schöpfer des Werkes in seinem Anblick wirklich Genuß empfindet, zum ästhetischen und künstlerischen Solipsismus. Wenn wir nun für eine Synthese von Impressionismus und Expressionismus eintreten, so soll damit keinesfalls eine neue, noch nie dagewesene Forderung aufgestellt werden. Im Gegenteil, gegensätzliche Momente, die große Künstler seit Jahrtausenden auf Grund genialer Begabung in ihren Werken vereinigt haben, werden auch künftig wieder miteinander verschmolzen werden. Aus der Vermählung des Impressionismus und Expressionismus entsteht die klassische Kunst. Vielleicht erscheint jemandem der Begriff des Klassischen zu eng begrenzt, als daß man ihn auf einen so unbestimmten Inhalt anwenden könnte wie den oben genannten. Es kommt mir hier nicht auf einen Streit um Worte an; ich behaupte jedoch auf Grund der Erfahrung, die jeder nachprüfen kann, daß jedes gute Kunstwerk eine Vereinigung impressionistischer und expressionistischer Elemente bedeutet. Je ausgeglichener, harmonischer dieses Bündnis sich darstellt, um so viel näher wird das Werk dem Begriff der klassischen Kunst kommen. Wesentlich ist, daß nach der von uns aufgestellten Theorie weder auf Inhalt noch Form, weder auf Kunstseele noch Kunstleib, verzichtet wird. Für den Kunstleib bestehen gewisse, von uns zu Anfang berührte Gesetze, die von den Impressionisten nicht umgeworfen, sondern meist vertieft worden sind. Diese Vertiefung und Verfeinerung ging vor sich auf Grund eingehenden Naturstudiums, das die Umwelt auf die feingeschulten Sinne einwirken ließ. Diese feine Reizbarkeit der Sinne, die aus impressionistischen Werken zu uns spricht, die sich gerade in den letzten Jahrzehnten noch verfeinert hat, werden wir auch in den Werken der Zukunft nicht missen wollen. Aber es

fehlte uns bei den Impressionisten die an großen Gedanken und starken Gefühlen reiche Seele. Es fehlte, um mit Johannes Volkelt zu sprechen, das „Menschlich-Bedeutungsvolle". Wo dieser von den Expressionisten erstrebte Zug sich mit impressionistischem Wesen paart, da entsteht die große Kunst. Sie unterwirft sich nicht der Natur, der Außenwelt, und verfällt damit in sklavischen Naturalismus; sie bedient sich ihrer Formen, deren Kenntnis sie sich in Jahrtausende währender Übung angeeignet hat, um sie zu künstlerischer Existenz zu beseelen.

Nicht Nachahmung, nicht „Illusion" [1]), sondern Umbildung und Beseelung der Natur ist die Aufgabe der Kunst.

Blicken wir uns in der Gegenwart um, so fallen uns die gewaltigen Werke eines Künstlers auf, die praktisch am besten für die Richtigkeit unserer Theorie sprechen. Ich denke an Max Klinger. Bei meisterhafter Beherrschung der Technik bringt der Künstler „menschlich bedeutungsvollen" seelischen Gehalt von starker gedanklicher und gefühlsmäßiger Wirkung.

B. Vom Kunstbetrachter.

I. Die ästhetische Einstellung.

Kunstwerke ohne Betrachter sind seelenlose Leiber, leere Formen ohne Inhalt. Die selbstverständliche Voraussetzung für das Zustandekommen ästhetischer oder künstlerischer Gebilde ist abgesehen

[1]) Vgl. hierzu Julius Pap, Kunst und Illusion, Leipzig, Veit u. Co. 1914, ein Buch, das zwar die Langeschen Wege „bewußter Selbsttäuschung" wandelt, aber reich ist an treffenden psychologischen Beobachtungen.

von der Schöpfung des Künstlers, dieser ersten conditio sine qua non, die ästhetische Einstellung oder Bewußtseinshaltung des Betrachters. Ich darf mich hier kürzer fassen, weil ich über dasselbe Thema bereits ausführlich berichtet habe in meiner schon genannten Arbeit: Zur Begründung einer animistischen Ästhetik, Juli- und Oktoberheft 1914 der Zeitschr. f. Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft. Es ist unsere Aufgabe, die Bestimmtheitsbesonderheiten eines ästhetischen Seelenaugenblicks[1]) aufzuzeigen.

Zuständlich weist der Betrachter stets ein Lustmoment auf, wobei nicht geleugnet werden kann, daß sich schmerzliche Momente in die Zuständlichkeit der Seele bisweilen einmengen. Aber stets haben wir Lust an irgend einem Gegenständlichen, das der Seele als vorstellender eigen ist. Auch den Schmerz, ein Gefühl im weiteren Sinne, wobei neben dem zuständlichen ein gegenständliches mitgerechnet ist, auch den Schmerz (als Vorstellung, als Gefühlsvorstellung) kann ich als ästhetisches Bewußtsein genießen. Es gibt auch im Alltagsleben aus Lust und Leid gemengte Gefühle und Stimmungen. Entgegen meiner früheren Ansicht, nach der ich mit Rehmke, Ebbinghaus u. a. zuständlich stets nur Lust oder Unlust zu finden meinte, glaube ich jetzt auf Grund der Selbstbeobachtung Vermengungsgefühle aus Lust und Unlust feststellen zu können. Ich mache auf den Unterschied von Vermengungs- und Verbindungsgefühlen aufmerksam analog dem Unterschied von „Gemenge" und „Verbindung", den der Chemiker kennt. Beim „Gemenge" handelt es sich um ein Nebeneinanderbestehen mehrerer Einzelwesen; bei der „Verbindung" um die Neubildung von Einzelwesen durch die Aufgabe von Individualitäten, die zeitlich vor der Verbindung

[1]) Seelenaugenblick bedeutet die Augenblickeinheit der Seele. Ausdrücke von J. Rehmke, Philosophie als Grundwissenschaft. S. 237 ff.
Derselbe, Anmerkungen zur Grundwissenschaft. Verlag A. Barth. Leipzig 1913. S. 17 ff., 33 ff., 37, 46, 49 usf.

bestanden. Auch die Vermengungsgefühle bestehen nebeneinander, sollen aber darum nicht als Einzelwesen, sondern als Bestimmtheitsbesonderheiten zuständlichen Bewußtseins angesehen werden.

Hinsichtlich der vermeintlich verschiedenen Qualitäten von Lust und Unlust jedoch möchte ich mich mit Rehmke gegen „die hergebrachte Meinung von mehreren Lüsten oder Unlüsten, die in einem und demselben Augenblick unserer Seele eigen seien," erklären[1]). Von Bedeutung für das Zuständliche des ästhetischen Bewußtseins ist jedenfalls das Lustmoment, das selbst beim Schmerz (sowohl beim Schmerzgefühl als bei der Schmerzvorstellung) im Ästhetischen niemals fehlt.

Gegenständlich hat der ästhetische Betrachter stets eine einer anderen Seele zugehörige Stimmung oder ein einer anderen Seele zugehöriges Gefühl als Bestimmtheitsbesonderheit. Dieses Gefühl oder diese Stimmung sind Gefühlsvorstellungen des Betrachters. Die Frage der Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit der vorgestellten fremden Seelen ist hier belanglos.

Fassen wir nun Zuständliches und Gegenständliches des ästhetischen Bewußtseins zusammen ins Auge, so haben wir es bei der Vieldeutigkeit des Wortes Gefühl, worunter auch oft Vorstellung verstanden wird, in der Tat mit einem Gefühl und nicht mit einer Gefühlsvorstellung zu tun[2]).

Die beiden anderen dauernden Bestimmtheiten der Seele, das Denken[3]) (im psychologischen Sinn) und die Subjektbestimmtheit sind für die ästhetische Einstellung, die wir jedoch von der künstlerischen Bewußtseinshaltung unterscheiden, bedeutungslos.

Die ästhetische Einstellung sieht aus ihren Gegenständen, die im Reiche der Natur, der Kultur und Kunst liegen, nur den seelischen

[1]) J. Rehmke, Lehrbuch der allgemeinen Psychologie. 1905. S. 310.
[2]) J. Rehmke, Lehrbuch der allgemeinen Psychologie. S. 365 ff.
[3]) J. Rehmke, a. a. O. S. 397—415.

Gehalt, vor allem Gefühle und Stimmungen, heraus. Im wesentlichen wird damit der umgekehrte Standpunkt vertreten, wie der der „Einfühlungslehre" im Lippsschen Gewande. Die künstlerische Einstellung dagegen bezieht sich nicht auf die Kunstseele, sondern auf den Kunstleib. Der Genuß, der aus dem Verständnis der Technik im weitesten Sinne (Strich, Komposition beim Gemälde, Tonfolge, Leitmotiv beim Musikstück) erwächst, ist künstlerischer Genuß. Zum ästhetischen Genuß ist wohl jedes Wesen fähig, nicht aber zum künstlerischen, zu dem die Sachkenntnisse kunstleiblicher Gestaltung wenigstens in der Theorie die Voraussetzung bilden.

Endlich muß bei diesen Feststellungen allgemeinster Natur noch ein Wort zur Willenlosigkeit im ästhetischen Genuß gesagt werden. Versteht man unter dem Willen „das gegenständliche zuständliche und denkende Bewußtsein . . ., das sich auf ein im Lichte der Lust Vorgestelltes ursächlich bezieht[1])", so ist das ästhetische Bewußtsein niemals Wille. Denn auf welche im Lichte der Lust vorgestellte Veränderung bezieht sich das Bewußtsein, das ästhetisch in den Stimmungsgehalt, künstlerisch in die Technik vertieft ist? Allein beim Drama, in den Momenten höchster Spannung, mag ein Willensmoment in die Betrachtung mit eingehen. Damit schleicht sich zugleich ein Unlustmoment in das Zuständliche der Seele. Der Wunsch, den Ausgang der Handlung möglichst schnell zu erfahren oder auch nur das kommende, die Handlung weiter führende Ereignis möglichst schnell zu erleben, der in der Dichtung durchaus begründet sein mag, ist für den Betrachter stets mit einem Unlustmoment verknüpft. „Dieser Gegensatz Unlusthaben an etwas und zugleich eine vorgestellte Veränderung im Lichte der Lust haben ist es nun, der sich stets, wenn das Bewußtsein Wille ist, findet, ohne den daher auch die im Lichte der Lust stehende Veränderungsreihe nicht ein

[1]) Vgl. J. Rehmke, Die Willensfreiheit. Quelle und Meyer. 1911. S. 79 ff.

gewolltes wäre[1])." Das sind Augenblicke, die in den Verlauf des Genießens mit eingehen, oder richtiger gesagt, die den Prozeß des Genießens vorübergehend unterbrechen. Von derartiger „Spannung" kann bei der ästhetischen oder künstlerischen Anschauung von Werken der Malerei, auf die es uns hier vor allem ankommt, niemals die Rede sein.

Treffend hat Schopenhauer[2]), mit dessen objektiver Ästhetik ich nicht übereinstimme, den „aus dem endlosen Strome des Wollens" herausgehobenen Zustand ästhetischer Betrachtung geschildert: „Wann aber äußerer Anlaß oder innere Stimmung uns plötzlich aus dem endlosen Strome des Wollens heraushebt, die Erkenntnis dem Sklavendienste des Willens entreißt, die Aufmerksamkeit nun nicht mehr auf die Motive des Wollens gerichtet wird, sondern die Dinge frei von ihrer Beziehung auf den Willen auffaßt, also ohne Interesse, ohne Subjektivität, rein objektiv betrachtet, ihnen ganz hingeben, sofern sie bloß Vorstellungen, nicht sofern sie Motive sind: dann ist die auf jenem ersten Wege des Wollens immer gesuchte, aber immer entfliehende Ruhe mit einem Male von selbst eingetreten, und uns ist völlig wohl. Es ist der schmerzenslose Zustand, den Epikuros als das höchste Gut und als den Zustand der Götter pries; denn wir sind, für jenen Augenblick des schnöden Willensdranges entledigt, wir feiern den Sabbath der Zuchthausarbeit des Wollens, das Rad des Ixion steht still[3])."

Das ästhetische und künstlerische Verhalten ist aufs engste verwandt der philosophischen Einstellung, wobei wir auch als „reines Weltauge" mit „interesseloſem Wohlgefallen" unseren Gegenstand betrachten.

[1]) J. Rehmke, a. a. O. S. 12.
[2]) A. Werner, Zur Begr. einer animist. Ästh. Juliheft d. Zeitschr. f. Ästh.
[3]) Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. Inselverlag. 1. Bd. S. 270.

1. Die impressionistische Einstellung.

Bei der impressionistischen Einstellung sind wir auf den Kunstleib mit seinen verschiedenen Formungsgesetzen gerichtet. Es soll nicht geleugnet werden, daß daraus ein intensiver Genuß resultieren kann, zumal Farbenharmonien, geschickt angeordnete Linien, ganz abgesehen von seelischer oder gedanklicher Bedeutung, besonders auf das geschulte Auge wohltuend wirken.

Eine Kunst, die, wie wir zeigten, aus der Sinnenkultur stammt, wendet sich wiederum an die empfänglichen Sinne der Betrachter. Je geschulter und feiner die Sinne, desto intensiver ist auch der Genuß, wie ja jeder Genuß aus diesem Grunde Selbstgenuß genannt werden kann. Um mich populär auszudrücken: man muß das Organ für den jeweiligen Gegenstand besitzen. Der Vorteil, der durch die impressionistische Einstellung gewonnen wird, ist sehr beträchtlich. Abgesehen von der formalen Bereicherung, die das Bewußtsein in der Betrachtung impressionistischer Werke selbst erfährt, ist es jetzt fähig, auch in der Natur die reiche Fülle wohlgefälliger Formen zu schauen und zu genießen. In diesem Sinne kann man mit Recht von einer Bereicherung des Lebens durch die Kunst sprechen.

Andererseits wird man bei der impressionistischen Einstellung sehr bald der seelischen Leere, der gedanklichen Verarmung gewahr werden, die wir auch in der Betrachtung impressionistischer Kunstwerke empfinden. Mit der bloßen Geschmackskultur, die das ganze Leben mit allen seinen Formen durchdringen mag, ist es eben nicht getan. Das Schlagwort „l'art pour l'art", das besagen will, daß die Kunst nur eine Sache technischen Könnens und der Kunstgenuß nur von Kunstverständigen empfunden werde, hat seine Zugkraft eingebüßt. Der Impressionismus ist eine kalte, seelenlose Schönheit. Ihr Sinnenreiz mag noch so bestrickend sein, auf die Dauer werden wir der rein sinnlichen Genüsse überdrüssig. Die heiße

Sehnsucht nach seelischen Gehalten, nach großen Gedanken, nach „menschlich Bedeutungsvollem" wird in uns lebendig.

2. Die expressionistische Einstellung.

Zunächst muß ich eingestehen, daß ich in der Betrachtung von Werken moderner, extrem-expressionistischer Richtung auf den Gebieten des Kubismus und Futurismus niemals Genuß empfunden habe. Ich gebe aber zu, daß es historische Kunstwerke gibt, die den Bestrebungen jener modernen nahe kommen. Jedes Kunstwerk, das die Einstellung des Betrachters vom Kunstleib immer wieder auf die Kunstseele richtet, ist in diesem weiteren Begriff expressionistisch. Die willenlose Betrachtung von Kunstseelischem, hinter dem der Kunstleib, die äußere Form, völlig zurücktritt, ist expressionistische Einstellung. Je leidenschaftlicher und inbrünstiger das seelische Bedürfnis des Menschen ist, desto tiefere und sattere Befriedigung wird er in der Hingebung an expressionistische Gehalte empfinden. Der Genuß an einer Berninischen Figur oder an einem späten Greco ergibt sich eben nicht aus der bloßen kunstleiblichen Betrachtung. Symbole sind beide Werke, die uns in mystischer, religiöser Ekstase, wie im Rauschzustand in eine Welt reiner Geistigkeit hinüberführen. Wer hier die expressionistische Einstellung aufgibt, der erfährt grausame Ernüchterung. Dem fällt bei den Spätwerken Grecos die unnatürliche Steigerung der Längenproportionen auf, während die Köpfe lächerlich klein werden, „so klein, daß ihr Maß 10—12 mal in den Zirkel genommen erst die Gesamtkörperlänge ergibt[1])". Jedenfalls wird jeder, der von der starken seelischen Wirkung der Grecoschen Spätwerke absieht und nur auf das Körperliche und Kunstleibliche eingestellt ist, die schreiende Dissonanz empfinden zwischen der im Alltagsleben erfahrbaren Bedeutung der

[1]) Hugo Kehrer, Die Kunst des Greco. Verl. H. Schmidt, München. 2. Aufl. S. 37.

Darstellung, sofern sie mit Wahrnehmungen verknüpft ist, und der Gestaltung, die ihr der „geisteskranke" Künstler verliehen. In der Tat, dann begegnen wir groben Übertreibungen und Entstellungen, die sich, an der alltäglichen Wirklichkeit gemessen, als Unmöglichkeiten, als Hirngespinste einer überreizten Phantasie, erweisen. Je mehr sich Greco dem extremen Expressionismus nähert, um so unverständlicher werden seine von der Wirklichkeit mehr und mehr abweichenden Bilder. Greco ist ein vorzügliches Lehrbeispiel. Er zeigt uns, daß die Kunst aufhört Kunst zu sein, sofern sie über der Kunstseele den Kunstleib ausschaltet oder vernachlässigt. Auch hier kann man wieder den Vergleich mit dem Menschen heranziehen. Wie seelische Wirkungen stets durch Vermittelung des Körpers (Sinne, Nerven, Gehirn) ausgelöst werden, so kann auch die Seele des Kunstwerks nur wirken durch Vermittelung des Kunstleibes. Dieser aber setzt sich aus Elementen zusammen, die zum Teil im wesentlichen der Wirklichkeit entstammen, Werden sie ganz ausgeschaltet, so ist das Werk unverständlich und damit von vornherein ungenießbar. Die tollen Streiche zeitgenössischer Expressionisten sind schon aus diesem Grunde der Unverständlichkeit für den Betrachter unverzeihlich, ganz abgesehen davon, daß sie den Geschmack gröblich verletzen und an Stelle des Genusses oft Abscheu und Ekel in uns auslösen.

Über den Vorteil des reinen Expressionismus kann man demnach überhaupt nicht sprechen, da es streng genommen keinen gibt. Diskutabel ist allein der gemäßigte Expressionismus, der die Dinge wenigstens als Dinge kenntlich macht. Der Vorteil besteht hierbei für den Betrachter darin, daß ihm tiefe seelische Gehalte geboten werden. Die deutsche Kunst ist ihrer Gesinnung nach stark expressionistisch. Die Innerlichkeit, das Gefühl, der seelische und gedankliche Gehalt überwiegt gegenüber der formalen Lösung. Der Genuß des Betrachters stammt weniger aus der Vertiefung in die Schönheit

und formale Ausgiebigkeit des Kunstleibes als aus der Versenkung in die Bedeutung des Gegebenen. Mehr oder weniger wird der Betrachter vom Werke selbst weggeführt, das in diesem Sinne romantisch genannt werden kann. Das Werk ist oft Stimmungsanreger und Symbol für eine weitere als die unmittelbar gegebene Welt. Novalis erzählt in seinem Heinrich von Ofterdingen nicht allein die Geschichte dieses Mannes, sondern in dem Symbol der blauen Blume will er das Wesen der Dichtung überhaupt treffen. Ein solches expressionistisches Werk kann seelisch auf den Betrachter von stärkster Wirkung sein. Es kann ihn im Gegensatz zum impressionistischen Werk in geistige Reiche führen, die von hohen Idealen beherrscht werden. Gott, Freiheit, Vaterland, Glaube, Liebe usf. sind Gegebenheiten, die gerade von den Künstlern mit frischem Leben erfüllt werden können. Diese „Gedanken" im weitesten Sinne des Wortes, die in jedem großen Kunstwerk verwirklicht sind, können auch für die Erziehung und Charakterbildung von bestimmendem Einfluß sein. Auch die Künste können zu Erziehern der Menschheit werden. „Ist es also mißverständlich, von ‚Gedankenkräften' zu reden, so ist es doch durchaus richtig, daß die Gedanken einen maßgebenden Einfluß auf die Charakterbildung wie auf den ganzen Menschen üben, indem sie Träger von Gefühlen werden. So haben wir es bei uns und anderen in der Hand, dem Bewußtsein Vorstellungen zuzuführen, sie zu wiederholen und dadurch zu befestigen, Gedanken, welche das Wollen und Handeln bestimmen und dadurch dem Charakter seinen Inhalt geben. So ist es möglich, durch die Wahl der Lektüre (und die Kunst überhaupt, so können wir hinzusetzen), welche eine Fülle von Vorstellungen der Seele zuführt, durch die Versetzung in eine bestimmte Umgebung . . . die Richtung des Wollens zu beeinflussen[1])." Die große Gefahr des Expressionismus liegt in

[1]) Th. Elsenhans, Charakterbildung. Quelle und Meyer. Leipzig 1915. 2. Aufl. S. 109.

seiner Wirklichkeitsfremdheit, die den Kunstleib nebensächlich behandelt. Diese „Vergeistigung" der Kunst führt leicht zur Unkunst, wie wir sie beim Kubismus und Futurismus feststellen mußten.

3. Die klassische Einstellung.

Nach der Betrachtung der impressionistischen und expressionistischen Bewußtseinshaltung werden wir ganz von selbst zur klassischen Einstellung, der Vereinigung der beiden anderen, geführt.

Sie vereinigt die Vorteile von Impressionismus und Expressionismus in sich ohne deren Nachteile. Die Sinnenfreudigkeit impressionistischer Einstellung und die Geistigkeit expressionistischer Haltung sind hier zu harmonischer Einheit zusammengeschlossen. Die Vorstellungen von Kunstleib und Kunstseele sind für den Betrachter gleich stark betont; sie verdrängen einander nicht, sondern sie halten sich das Gleichgewicht. Kunstleib und Kunstseele, die beiden verschiedenartigen Einheiten des Kunstwerks, stehen beide im Blickpunkt des genießenden Bewußtseins. Die ästhetische Statik, das formwohlgefällige Gleichgewicht der Massen läßt sich, um nur ein Beispiel zu nennen, mit Leichtigkeit bei der Sixtinischen Madonna Raffaels feststellen. Daß wir es aber nicht allein mit körperlicher Formwohlgefälligkeit zu tun haben, dafür sprechen die schönen Gedichte von Schopenhauer und Hebbel.

Anmerkung. Die philosophische Abhandlung über den Wert S. 45—50 ist weniger allgemein verständlich, sondern mehr für Fachkreise geschrieben.

C. Vom Kunstwert.

I. Vom Werte.

1. Wert als Beziehung, als Wirkliches und Mögliches.

Bevor wir an unsere eigentliche Untersuchung, die Bestimmung des Kunstwertes oder auch des Wertes der Kunst, gehen, müssen wir uns darüber klar werden, was wir unter Wert überhaupt verstehen, unter Wert in des Wortes allgemeinster Bedeutung[1]).

Zunächst ist es von Wichtigkeit festzustellen, daß stets, sofern von Wert die Rede ist, zweierlei Gegebenes vorliegt: etwas, das wertvoll ist, und ein Bewußtsein, für das jenes erste Gegebene wertvoll ist. Würde es kein Bewußtsein geben, so könnte von Wert überhaupt nicht die Rede sein. In diesem Sinne sind Werte an sich oder, wie man auch häufig sagt, absolute Werte, die ein eigenes Reich bilden sollen, ein Widerspruch an sich. Wert ist vielmehr eine Beziehung und kein Einzelwesen, auch keine Bestimmtheit wie Größe oder Gestalt, keine Eigenschaft wie süß oder rot. Wären Werte Einzelwesen, so müßte ihnen „Wert überhaupt" als Allgemeines eigen sein, wozu dann außerdem im einzelnen Fall Besonderheiten aufzuweisen wären; wie wir z. B. von dem Begriff Tisch sprechen und bei jedem Einzelfall Besonderheiten angeben können, wie kreisrunder, ovaler, viereckiger Tisch. Aber von solchen Besonderheiten kann beim Wert nicht die Rede sein, sofern ich damit die Beziehung zwischen Bewußtsein und anderem Gegebenen, zwischen Wertendem und Gewertetem bezeichnen will. Wert ist ein Beziehungswort, aber wiederum nicht jedes Beziehungswort

[1]) Vgl. hierzu: Erich Heyde, Grundlegung der Wertlehre. Quelle u. Meyer. Leipzig 1916. Meine Ausführungen über den Wert überhaupt sind von der soeben erschienenen klaren Schrift beeinflußt.

nennen wir Wert. Da jedoch Wert nur als Beziehung angesprochen werden kann, die weder wirkt, noch Wirkung erfährt, so gehört er unter diesem Gesichtspunkt zum Nichtwirklichen. Andererseits wiederum muß Wert als wirklich angesprochen werden, weil das Bewußtsein, das wertet, immer wirklich ist. In diesem Sinne ist Wert stets wirklicher Wert. Weil aber der Gegenstand, in bezug auf den ich Wert aussage, oft noch nicht wirklich ist, kann ich füglich von der Nichtwirklichkeit des Wertes sprechen. Wenn ich behaupte: Nietzsches Ideal des Übermenschen oder der Seelengehalt Feuerbachscher Gemälde sind wertvoll, so wirkt weder das Ideal des Übermenschen noch der Seelengehalt in ihrer Betrachtung als Gewußtes schlechtweg, sondern beides als Bestimmtheitsbesonderheit eines vorstellenden Bewußtseins. Die Behauptung von der Nichtwirklichkeit des Wertes in dem soeben gekennzeichneten Sinne stützt sich auf die Tatsachen und braucht nicht zum Psychologismus zu führen. Wird doch auch in den Fällen, da sich der Wert an Nichtwirklichem findet, keineswegs behauptet, er sei als Beziehung Seelisches oder er befände sich im Bewußtsein. Denn Wert ist als Beziehung nicht ein besonderes Seelisches, aber auch nicht ein besonderes Dingliches, sondern eine Beziehung eines gegebenen Gegenstandes auf die Seele[1]). In den meisten Fällen ist nun das Gegebene, auf das sich die Seele bezieht, das sich als wertvoll erweist, Wirkliches. Das wertvolle Geld, die wertvollen Bücher, die wertvolle Vaterlandsliebe, die wertvolle Wahrheitsliebe, all das ist Gegebenes, das sich in der Wirklichkeit findet. Wert ist demnach weder Seelisches noch Dingliches, aber sowohl Wirkliches als Nochnichtwirkliches, Mögliches. Insofern ist die Beziehung Wert jedoch immer wirklich, als das Bewußtsein, für das ein wirkliches oder nichtwirkliches Gegebenes Wert hat, selbst wirkliches Bewußtsein ist und insofern, als das wertvoll genannte Gegebene wirklich oder doch noch nicht wirklich,

[1]) Heyde, a. a. O. S. 35.

d. h. möglich ist. Die Aussage der Möglichkeit besagt, daß das wertvolle Gegebene mögliches Wirkliches, zukünftig Wirkliches, ist. In diesem Sinne kommt die grundwissenschaftliche Betrachtung, die mit dem Gegensatz Wirkliches — Nichtwirkliches arbeitet, zu einer Feststellung des Wertes nur auf dem Gebiet des Wirklichen. Jedenfalls handelt es sich beide Male um Gegebenes, sowohl bei der zwischen Wirklichem und Nichtwirklichem als bei der zwischen Wirklichem und Nochnichtwirklichem, Möglichen, bestehenden Beziehung. Allerdings ist auch das Nichtwirkliche Übermensch als Bestimmtheitsbesonderheit der wirklichen Seele psychologisch betrachtet etwas Wirkliches. Der Übermensch, dieses an sich zweifellos Nichtwirkliche, hat als Gedanke, als besondere Bestimmtheit der Seele, von jeher die stärkste Wirkung ausgeübt und ist insofern wirklich zu nennen. Zunächst handelt es sich um eine unwillkürliche und unbewußte Wirkung jenes Gedankens, die sich in abnormen körperlichen Zuständen äußern mag. Mittelbar wiederum kann der Gedanke vom Übermenschen das stärkste Willensmotiv für das handelnde Bewußtsein werden. — Denn „diese Werte sind sich tot, wenn wir ihnen tot sind. Die Vorstellungen davon bleiben unlebendig, solange sich ihnen nicht unser Wille öffnet. . . Denn es war in mir etwas Unerwecktes, nur eine überindividuelle Möglichkeit und der Wert war nur ein toter Vorstellungsinhalt. Jetzt, mit meiner Willenshingabe, setzt sich eine Wertrealität. Ein Unbewegtes wird bewegt und bewegend, in mir lebt und wirkt etwas, das mehr ist als mein eigen Ich[1])". Diese Anschauung von H. Schwarz, der Werte, vor allem Ideale, solange sie nicht wirksam sind, als „überindividuelle Möglichkeiten" ansieht, macht in trefflicher Weise auf die im Bewußtsein liegende Vorbedingung aufmerksam, die erfüllt sein muß, sofern ein Ideal seine Wirkung ausüben soll. Die „Überindividualität" des wertvollen Gegenstandes wiederum besteht darin, daß er als solcher gefunden

[1]) Hermann Schwarz, Grundfragen der Weltanschauung. Leipzig 1912. S. 296.

und der persönlichen Willkür des einzelnen Wertenden entrückt ist. Die oben genannte Beziehung Wert, nicht der wertvolle Gegenstand, die oft irrtümlich als Einzelwesen angesehen wird, ist vielfach gegeben. Alles Gegebene ist entweder einzig, das heißt einmalig oder vielfach Gegebenes. Das einfach Gegebene ist stets Einzelwesen und besteht aus Allgemeinem, das Allgemeine, das sich mehrmals findet, besteht an Einzigem. Wert ist vielfach gegeben und darum kein Einzelwesen, sondern Allgemeines.

2. Vom Wesen des Wertes.

a) Wert als Mittel zum Zweck.

Wert ist nun einmal soviel wie Mittel zum Zweck. Will ich schreiben, so sind für mich Tinte und Feder wertvoll. Will ich möglichst schnell einen entlegenen Ort erreichen, so ist das schnellste Gefährt, etwa ein Automobil, von größerem Wert als die Straßenbahn. Hiermit ist zugleich ein Maßstab für die Bewertung mitgegeben. Das Mittel, das mich meinen Zweck am besten erreichen läßt, ist das wertvollste. Reden wir von Zwecken, so setzen wir stets ein Bewußtsein voraus. Das Zwecke setzende Bewußtsein ist stets ein ursächliches, das heißt ein wollendes oder wünschendes Bewußtsein. Beim Wollen oder Wünschen bezieht sich das Bewußtsein auf eine im Lichte der Lust vorgestellte Veränderung. Das Mittel, das mich die vorgestellte Veränderung verwirklichen läßt, oder, anders gesagt, das Mittel, das mir nach meiner Vermutung zur Zweckverwirklichung dienlich ist, nenne ich wertvoll. In übertragener Bedeutung nenne ich den Gegenstand, der für mich zweckdienlich ist, selbst einen Wert. Auf diese Weise gibt dann die Redeweise von den Werten, worunter verschiedene wertvolle Gegenstände gemeint werden, einen guten Sinn. So wird es verständlich, wenn von gesellschaftlichen, ethischen, religiösen und anderen Werten

gesprochen wird. Die Einrichtung, die gemeinnützig ist, hat gesellschaftlichen, die Wahrheitsliebe ethischen, die Gottesanbetung religiösen Wert. Die unumstößliche Voraussetzung ist aber auch hier ein gesellschaftliche, ethische, religiöse Zwecke setzendes Bewußtsein, das heißt eine Seele, welche die Förderung der Gesellschaft, das Sich-Eins-Wissen der Seelen untereinander und das Sich-Eins-Wissen der Seele mit Gott will.

b) Wert als Mittel zum Genuß.

Wert ist nicht allein Mittel zum Zweck, wie wir eben gezeigt haben, Wert ist andererseits auch Mittel zum Genuß. Alles, was uns Freude macht, was in uns sogenannte Wertgefühle auslöst, die, abgesehen von der Lust, aus dem sogenannten „Evidenzbewußtsein", wohl im wesentlichen aus Körperempfindungen, bestehen, ist Genußmittel für uns im Sinne des Wertes. Während bei dem Wert als Mittel zum Zweck Unlust entwirklicht wird, was übrigens für den Wert als solchen wohl kaum von Bedeutung ist, stellt sich bei dem Wert als Genußmittel stets Lust ein. Die psychologische Formulierung Dessoirs dürfte dasselbe besagen, abgesehen davon, daß man das Wort „Bewußtseinsinhalt" mit Rehmke für irreführend ansehen könnte. „Schon der Grundbegriff des Wertes erlaubt eine psychologische Erklärung etwa dahin, daß darunter die Bedeutung zu verstehen sei, die ein Bewußtseinsinhalt durch die irgendwie mit ihm verbundenen Gefühle für das Ich erhält. Insbesondere ist es das Gefühl der Überzeugung, das schließlich als einziges Merkmal für die Gültigkeit übrig bleibt: das Bewußtsein der Evidenz muß eben als Kennzeichen der Richtigkeit hingenommen werden[1])." Jedenfalls ist der wertvolle Gegenstand dieser zweiten neben der Zweckmittelreihe bestehenden Wertgruppe, ein Genußmittel, ein

[1]) M. Dessoir, Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart 1906. Verl. F. Enke. S. 93.

Lustbringer. „. . ein Gegenstand hat Wert für ein Bewußtsein, insofern als er der Seele Lust und besondere Innenempfindung wirkt[1])." Auch hier muß wiederum eingewandt werden, daß der wertvolle Gegenstand oft möglich, also noch nicht wirklich ist. Man denke an den Seelengehalt einer Statue. Will man die obige Wirkungsformel aufrecht erhalten, so könnte man sagen: der Kunstleib ist wirklich und wertvoll; er bewirkt beim betrachtenden Bewußtsein neben der Vorstellung der Kunstseele Lust und besondere Innenempfindungen. Als Vorstellung des ästhetischen oder künstlerischen Bewußtseins ist auch die Kunstseele wirklich, da sie die Bestimmtheitsbesonderheit eines wirklichen Bewußtseins ist; grundwissenschaftlich betrachtet ist die Kunstseele wohl Gegebenes, aber nicht Wirkliches. In diesem Sinne gibt es auch nichtwirkliche Werte.

II. Vom Wesen des Kunstwertes.

1. Der Kunstwert als „Selbstzweck" und als „Genußmittel". Die Erfüllung der künstlerischen Gesetze.

Auch wo es sich um den Wert des Kunstwerks und der Kunst handelt, ist Wert Beziehung. Ein Gemälde wäre wertlos, sofern nicht ein Bewußtsein da wäre, für das es Wert hätte. Wir sprechen hier von Wert im Sinne beider von uns vorher gekennzeichneter Wertgruppen. Das Kunstwerk ist wertvoll als Genußmittel; es ist aber auch wertvoll, weil es „seinen Zweck erfüllt". Daß ein Kunstwerk als Lustbringer wertvoll ist, bedarf nach den vorigen Ausführungen nicht weiterer Erläuterung. Es erscheint jedoch unverständlich, wie ein Kunstwerk, oder, um die Frage einfacher zu stellen, wie ein Kunstleib einen Zweck, oder gar seinen Zweck erfüllen kann. In der Tat wird hier der Kunstleib zu einem wollenden, das heißt

[1]) E. Heyde, a. a. O. S. 93.

Zwecke setzenden Bewußtsein umgedichtet. Der Kunstleib erfüllt im Grunde den Zweck des Künstlers oder des Kunstliebhabers. Nur in übertragener Bedeutung sagen wir: der Kunstleib erfüllt seinen Zweck oder die Maschine erfüllt ihren Zweck. Künstlerischer Wert ist also sowohl Genußmittel als Zweckmittel, mit anderen Worten das Werk bringt Genuß und erfüllt den Zweck des Künstlers. Man könnte die Formel auch so ausdrücken: ein Kunstwerk ist wertvoll (Genußmittel), weil es wertvoll (Zweckmittel) ist. Ein Kunstwerk ist genießbar, weil es seinen künstlerischen Zweck, nämlich den seines Schöpfers, erfüllt.

Fragen wir nun: worin besteht denn der Zweck des Künstlers, mit anderen Worten der künstlerische Wert des Werkes? so lautet die Antwort: in der Erfüllung der künstlerischen Gesetze. Fragt man nun weiter: worin sind die künstlerischen Gesetze zu erblicken?, so verweisen wir auf die von uns im ersten Teile der Arbeit dargelegten Grundbegriffe. Nur, wenn die von uns im wesentlichen erläuterten Grundbegriffe im Kunstwerk verwirklicht sind, haben wir es mit einem künstlerisch wertvollen Werk zu tun.

Am höchsten stellen wir das klassische Kunstwerk in der Bewertung, weil es sowohl die Gesetze des Kunstleibes als die der Kunstseele in mustergültiger Weise verkörpert. Unter klassischen Kunstwerken sollen nun aber keineswegs allein die Schöpfungen der Griechen im fünften und vierten vorchristlichen Jahrhundert oder die italienischen Werke der Renaissance gemeint sein. Auch ein modernes Werk kann klassisch in dem von uns gemeinten Sinne sein. Wir erinnerten an Max Klinger, dessen Werke sich oft durch meisterhafte Gestaltung des Kunstleibes bei „menschlich bedeutungsvollem" Seelengehalt auszeichnen. Andererseits, so wird man vielleicht einwenden, wollen die Künstler ja gar keine klassischen Werke schaffen. Die extremen Impressionisten und Expressionisten wollen entweder allein die Gesetze des Kunstleibes oder die der

Kunstseele erfüllen. Gelingt es nun diesen oder jenen ihre Zwecke zu erreichen, so mögen sie impressionistisch oder expressionistisch wertvolle Leistungen liefern; als Kunstwerke bleiben sie einseitig und „Stückwerk" im biblischen Sinne.

Vergleicht man die Werke romanischer und germanischer Kunst miteinander, so wird man leicht die bis zu gewissem Grade einseitige Begabung der beiden Gruppen erkennen. Dort ausgesprochenes Formentalent, das wertvolle Kunstleiber unter Vernachlässigung der Kunstseele hervorbringt, hier ein überquellender Reichtum an seelischem Gehalt, der wertvolle Kunstseelen schafft, ohne die Gesetze des Kunstleibes zu beherrschen.

So ist es vielleicht zu erklären, daß der Romane im allgemeinen für die bildenden Künste befähigter ist, während der Germane als Dichter die größeren Leistungen hervorbringt. Ist doch in gedankentiefer Dichtung der Mangel an Form eher zu verschmerzen als in den bildenden Künsten, und umgekehrt können wir Seelenarmut in technisch vollkommener bildender Kunst eher ertragen als im literarischen Kunstwerk. Künstlerischer Wert im engeren Sinne hat es allein mit den Gesetzen zu tun, die im Kunstwerk objektiviert sind. Oft versteht man unter künstlerischem Wert die Beziehung, die auf einen noch kleineren Kreis als den des Kunstwerks abstellt, auf den Kunstleib und seine Gesetze. Formalästhetiker wie Cornelius und Ehrenberg, die von jedem „Inhalt" abzusehen glauben, meinen mit künstlerischen Werten meist nur die Kunstleiber, die wertvoll sind, das heißt die kunstleibliche Gesetze erfüllen. Stellt man sich auf ihren Standpunkt, so verarmt die Kunst und wird zu einem zwar wohlgefälligen, aber seelenlosen Spiel. Die andere Partei hält sich an das Tagebuch Anselm Feuerbachs: „Wenn ich allein bin, da fühle ich so innigst, was Kunst ist. Da stehen keine Farben, da stehen keine Töne, alles ist tiefe Seele." Beide Ansichten sind einseitig, da sie in der Tat nur die eine Seite des zweiseitigen Bildes

zeigen. Ein Kunstwerk ist nicht allein ein bloßer Kunstleib oder eine bloße Kunstseele, sondern eine Einheit aus Kunstleib und Kunstseele. Die Analogie der Kunstbetrachtung zu der Betrachtung des Menschen drängt sich auch hier auf. Wie der Materialismus das sogenannte Seelische nur als Dingliches, als Materie, ansieht und andererseits der Idealismus das vermeintliche Körperliche nur für Seelisches hält, so übersieht der Formalästhetiker bewußt oder unbewußt das Kunstseelische, während der sogenannte Inhaltsästhetiker das Kunstleibliche leugnet. Beide Male scheint mir die Wahrheit in der Mitte zu liegen. Wie der Mensch eine Einheit aus Leib und Seele ist, so ist auch das Kunstwerk eine Einheit aus Kunstleib und Kunstseele. In diesem Sinne ist weder das monistisch-materialistische, noch das monistisch-idealistische Prinzip in Geltung. Vielmehr muß auch die Kunstbetrachtung und Kunstbewertung materialistisch-idealistisch, also dualistisch gerichtet sein. Wie die bloße Betrachtung des Kunstleibes oder der Kunstseele einseitig ist, so ist auch die alleinige Bewertung von Kunstleib oder Kunstseele einseitig. Die gerechte Beurteilung wertet Kunstleib und Kunstseele und damit die Einheit, die wir Kunstwerk nennen.

2. Der Kunstwert als gesellschaftlicher, nationaler (patriotischer, volkstümlicher), ethischer und religiöser Wert.

Mit der Bestimmung des Kunstwertes als „Selbstzweck" ist eigentlich unsere Aufgabe zu Ende geführt. Da sich aber andererseits nicht leugnen läßt, daß wertvolle Kunst nicht allein künstlerisch, sondern auch oft in anderer Beziehung von höchstem Werte ist, so wollen wir andeutungsweise die vielen Wege aufzeigen, die aus dem Reiche der Kunst in andere Lebensgebiete hinüberführen.

Für die Gesellschaft ist die Kunst nicht nur als Genußmittel wertvoll, sondern weil sie die Sinne verfeinert und oft

zu großen Taten durch große Beispiele anfeuert. Die Künste des Auges, die uns viele Gegenstände überhaupt erst nach der Besonderheit ihrer Farbe und ihrer Gestalt genau zu betrachten lehren, bieten jedem von uns eine nützliche Bereicherung seiner Anschauung. Impressionistische Kunst ist hier wertvoller als expressionistische.

Der nationale Wert der Kunst, den man einmal in ausgesprochen patriotischen Werken erblicken kann, wofür jeder eine große Zahl von Beispielen kennt — ich nenne hier nur die Namen Körner, Rückert, Schenkendorf, von Liliencron, Lissauer —, ist lediglich im Inhaltlichen, im Kunstseelischen zu finden. Den Wert eines Kunstwerkes nach seinem patriotischen Gehalt zu beurteilen, ist darum immer einseitig, abgesehen davon, daß viele gute Kunstwerke im patriotischen Gehalt vollkommen versagen, weil der Schöpfer mit seinem Werk gar keinen patriotischen Zweck erfüllen wollte. Gerade an dieser Stelle ist es wichtig, darauf aufmerksam zu machen, daß die Kunst ein Gebiet für sich bedeutet, und daß ihr wesentlicher Zweck in der Erfüllung künstlerischer Absichten zu erblicken ist. Sehr eng verwandt mit dem patriotischen Gehalt ist der volkstümliche Wert der Kunst. Rassenpsychologische Fragen tauchen hier auf, Gesichtspunkte, die im verschiedenartigen künstlerischen Ausdruck zugleich Rassen- und Stammesverschiedenheiten erblicken. Wenn nun der „deutscheste" Künstler Albrecht Dürer sich seiner Rasse nach als Ungar herausstellt, so gibt das zu ebenso schweren Bedenken der Rassenpsychologie gegenüber Anlaß wie die Gewißheit, daß der spanische Mystiker Domenico Theotocopuli ein nach Spanien ausgewanderter Grieche ist. Zumindest sind die Maßstäbe, welche die Rassenpsychologie aus der Kunstbetrachtung gewinnt, mit großer Vorsicht zu gebrauchen, sofern man nicht in schwierigen Fällen das billige Sprichwort von den Ausnahmen, welche die Regeln bestätigen sollen, ins Feld führen will.

Daß die Kunst dazu beiträgt, die Menschen einander näher zu bringen, herzliche Sympathiegefühle zwischen Bewußtseinswesen auszulösen, kann im allgemeinen nicht behauptet werden. Jedes Kunstwerk hat darum zweifellos nicht zugleich ethischen Wert, sofern man darunter das Sich-Eins-Wissen der Seelen versteht. Daß einzelne Schöpfungen dazu beitragen, läßt sich nicht leugnen. Lessings Nathan, der die ethischen, sozialen und religiösen Vorurteile, welche Mauern zwischen den Menschen aufrichten, hinwegräumt, hat ethischen Wert wie kaum ein zweites Kunstwerk. Die erste Stelle als ethisch wertvolles Kunstwerk nimmt das Neue Testament ein. Die bunten Bilder, die an unserem Auge vorüberziehen, die Wüste, der See Genezareth, die Stadt Jerusalem, der Ölberg, das sind die Kulissen, vor denen sich das großartigste, tragische Epos abspielt, das die Welt jemals gesehen hat. Die Nächstenliebe, der eigentlich ethische Wert, ist sozusagen der Schlüssel für das Verständnis der ergreifenden Geschichte.

Mit dem religiösen Wert der Kunst steht es ähnlich. Es gibt viele Werke, die mit Religion, dieser Beziehung zwischen menschlichem Bewußtsein und einem überirdischen Wesen, nichts zu schaffen haben, also religiös wertlos sind, und es gibt eine Fülle von Schöpfungen, — man denke an die bildende Kunst des Mittelalters, — die aus religiöser Stimmung geschaffen sind und den Betrachter heute noch andächtig stimmen. Auch die Religionswissenschaft, die sich bereits der Erforschung mittelalterlicher Kunst angenommen hat, kann hier wesentliche Erfahrungen sammeln. Ich schließe mich einer Anregung Georg Dehios an, die er in seinem gedankentiefen Buche „Kunsthistorische Aufsätze" (München-Berlin 1914) ausspricht:

„Was die Kunst für ihren zweiten, oder wenn man will obersten Beruf, die Vermittlung religiöser Vorstellungen, geleistet hat, ist noch nie zusammenhängend untersucht worden; eine wissenschaft-

lich nicht leichte Aufgabe, aber Aufschlüsse verheißend, die auf keinem anderen Wege gewonnen werden könnten." S. 71.)

Zusammenfassung.

Vom Kunstwerk, vom Kunstbetrachter und vom Kunstwert handelte diese Arbeit.

Das Kunstwerk stellte sich uns als eine Einheit aus Kunstleib und Kunstseele dar. Der Kunstleib, der irreführend gewöhnlich „Form" genannt wird, ist einem Kompositionsgesetz, dem der „Einheit in der Mannigfaltigkeit", der Ausgeglichenheit aller Teile untereinander und ihrer wohlgefälligen Abgestimmtheit zum Ganzen, unterworfen. Andererseits ist die Kunstseele bei großen Kunstwerken stets „menschlich bedeutungsvoll", wie wir im Anschluß an Volkelt feststellten.

Das dualistische Prinzip im Kunstwerk, das sich in grundverschiedenen Wesen, dem Kunstleib und der Kunstseele, äußert, in Körperlichem und Seelischem, finden wir überall in der Welt. Auffallend ist die Ähnlichkeit des Kunstwerkes mit dem Menschen, dieser leiblich-seelischen Wirkungseinheit.

Wie es nun in der Philosophie neben dem Dualismus, der Dingliches und Seelisches kennt, einen Monismus des rein Körperlichen und einen Monismus des rein Seelischen gibt, so lassen sich auch in der Kunst neben dem Dualismus zwei monistische Richtungen aufweisen: Impressionismus und Expressionismus. Jener nimmt sich im wesentlichen des Kunstleibes an und vernachlässigt die Kunstseele; dieser versucht unter willkürlicher Behandlung des Kunstleibes eine Kunstseele zu schaffen. Beide Richtungen sind einseitig. Erst in ihrer Vereinigung liegt die klassische Kunst.

Dem Kunstbetrachter, der auf ein impressionistisches Werk eingestellt ist, fällt trotz der meist vorzüglichen technischen Leistung sehr bald die geistige Leere und Seelenlosigkeit der impressionistischen Schöpfung auf. In der Vertiefung in ein extrem expressionistisches Werk wiederum ist es allein dem Schöpfer des Werkes möglich, künstlerisch zu genießen, weil das Kunstleibliche für jeden anderen Betrachter rätselhaft oder überhaupt unverständlich ist.

In der willenlosen Betrachtung des klassischen Kunstwerks sind für das Bewußtsein Kunstleib und Kunstseele gleichmäßig betont. Beide stehen im Blickpunkt des Bewußtseins. Darum reden wir weder der ausgesprochenen Formalästhetik noch der ausgesprochenen Inhaltsästhetik das Wort. Das Wesen des Kunstwerks liegt weder allein im Kunstleib, noch allein in der Kunstseele. Beide grundverschiedenen Wesen werden in der Kunstbetrachtung genossen und müssen vom Kunstwissenschaftler beschrieben werden.

Der Wert der Kunst endlich liegt, abgesehen davon, daß sie das edelste Genußmittel ist, in der Verwirklichung der künstlerischen Grundbegriffe und Grundregeln im einzelnen Kunstwerk. Finden wir diese Grundbegriffe in den einzelnen Schöpfungen wieder, so haben wir es mit wertvollen Kunstwerken zu tun. Jedes Kunstwerk, dessen Kunstwert beurteilt werden soll, muß darum zunächst nur unter künstlerischen Gesichtspunkten betrachtet werden. Die künstlerischen Gesichtspunkte wiederum werden im wesentlichen bestimmt von den Begriffen Kunstleib und Kunstseele. Die nähere, besondere Beurteilung, die es mit den besonderen Kunstwerken der verschiedenen Künste zu tun hat, untersteht nicht der allgemeinen Kunstwissenschaft, sondern den besonderen Kunstwissenschaften.

Wie die „Philosophie als Grundwissenschaft" feststellt, was „der Mensch" ist, ohne darum über die Besonderheiten der einzelnen Menschen oder gar über ihre Geschichte zu berichten, so sagt die allgemeine Kunstwissenschaft, was „das Kunstwerk" ist und überläßt

Feststellungen, welche die Besonderheiten oder die Geschichte der Werke angehen, z. B. die Fragen nach der künstlerischen Entwickelung von Landschaftsdarstellungen, den besonderen Kunstwissenschaften und Kunstgeschichten.

Neben dem rein künstlerischen Wert, dem „Selbstzweck" der Kunstwerke, sind viele von ihnen wertvoll für gesellschaftliches, nationales, ethisches und religiöses Leben. In diesem Sinne kann die Kunst auch als Mittel zum Zweck angesehen werden. Es soll damit aber nicht gesagt sein, daß Kunstwerke, welche die eben genannten Zwecke nicht erfüllen, unkünstlerisch seien. Der künstlerische Wert des Kunstwerks hängt lediglich von der Erfüllung der künstlerischen Grundbegriffe ab. Zum Schluß sei noch auf den Unterschied des Ästhetischen und Künstlerischen hingewiesen. Während das Ästhetische, das heißt der objektivierte Gefühls- und Stimmungsgehalt in Kunst, Natur und Kultur zu finden ist, kann man vom Künstlerischen, das heißt vom Kompositionsgesetz[1]) des Kunstwerks überhaupt oder vom Kompositionsgesetz des Kunstleibes nur im Reiche der Kunst sprechen. Ein Kunstwerk jedenfalls ist immer ästhetisch, das heißt gefühls- und stimmungsbeseelt, ein ästhetischer Gegenstand aber braucht darum nicht künstlerisch zu sein.

[1]) Komposition ist hier im weitesten Sinne zu verstehen. Bei einem Gemälde z. B. soll darunter nicht allein die Anordnung der Einzelformen, sondern auch die Farbenzusammenstellung verstanden werden.

Namenverzeichnis.

	Seite
Aristoteles	15
Behne	31
Bergson	30
Berkeley	30
Bernini	41
Brouwer	14
Cézanne	24
Condillac	22, 30
Corinth	29
Cornelius	13, 18, 57
Defregger	14
Dehio	37
Dessoir	9, 49
Dürer	10, 54
Ehrenberg	15 ff., 52
Eucken	30 f.
Elsenhans	43
Falckenberg	22
Fechner	15
Feuerbach	52
Fichte	30
Greco	41 ff.
Hebbel	44
Hegel	30
Heyde	45 ff.
v. Hofmannsthal	20
Hume	22, 30
Kandinsky	32
Kehrer	41 f.
Klinger	35, 51
Körner	54
Lange	11 ff., 23, 35
Leibl	25
Lessing	19
Liebermann	28
v. Liliencron	54
Lipps	38
Lissauer	54
Locke	21, 30
Mach	22
Manet	24
Metsu	24
Mieris	24
Monet	24
Munkácsy	28
Nietzsche	46
Novalis	43
Pap	35
Raffael	44
Rehmke	8 ff., 36 ff., 48 ff.
Rembrandt	16
Rückert	54
Ruisdael	17
Schelling	30
Schenkendorf	54
Schönherr	29
Schopenhauer	38
Schmarsow	25 f.
Schwarz	47
Segantini	24
Slevogt	28
Steen	24
Uhde	13
Volkelt	35
Werner	11 ff.

92-B266D